Presentation copy

à M. le Vte Delaborde

Hommage respectueux

Charles Bigot

RAPHAËL

ET

LA FARNÉSINE

A Quantin imprimeur
r. S. Benoit, 2 - 7 à Paris

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/raphaletlafarnsi00bigo

Raphael Sanzio pinx. T. de Mare sc.

LE TRIOMPHE DE GALATEE

(Fresque du Palais de la Farnesine à Rome.)

RAPHAËL

ET

LA FARNÉSINE

PAR

CHARLES BIGOT

GRAVURES PAR TIBURCE DE MARE

PARIS
GAZETTE DES BEAUX-ARTS
8, RUE FAVART
1884

LIBRARY

A M. GEORGE HEALY

Hommage de respectueuse affection

Ses deux gendres

CHARLES BIGOT

TIBURCE DE MARE

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE

75 exemplaires sur grand papier Whatman, numérotés 1 à 75.

INTRODUCTION

Rome, sur la rive droite du *flavus Tiberis*, dans le Transtévère, selon l'expression des Romains, non loin du fameux Ponte-Sisto, se trouve un édifice de la Renaissance italienne, construit durant les premières années du XVIe siècle, dont personne n'ignore le nom, qu'ont visité ou essayé de visiter tous les touristes : c'est la Farnésine.

L'édifice moderne s'élève sur l'emplacement occupé jadis par les jardins de l'empereur Géta, l'infortuné qui partagea un moment avec son frère Caracalla l'héritage des Césars. Mais l'Empire romain n'était pas alors encore de ces choses qui se partagent. L'association se termina vite par un fratricide dont ce lieu peut-être a été le témoin.

Avant que Géta établît ici ses jardins, des constructions antiques avaient surgi à cette place. Lorsqu'après les événements de 1870 le gouvernement italien, devenu le possesseur de Rome, se décida à établir des quais le long du Tibre et fit abattre la superbe allée de chênes verts plantée au bord du fleuve dans les jardins de la Farnésine, les fouilles mirent au jour d'antiques murailles, ensevelies depuis bien des siècles et décorées de stucs délicats et de peintures exquises. On vit là apparaître une décoration gréco-romaine toute fine et distinguée, auprès de laquelle l'ornementation aimable des maisons de Pompéi n'est qu'un vague à peu près. Ces restes de l'antiquité, transportés au musée du Transtévère, en sont aujourd'hui la richesse la plus précieuse. Puisse seulement le grand air ne pas leur être fâcheux, après l'épreuve de l'humidité qu'ils ont si longtemps supportée ! Il est bien difficile de croire qu'au temps de Caracalla et de Géta il se trouvât encore, même à Rome, des décorateurs capables

d'une exécution si élégante et si parfaite, d'une aussi libre et légère fantaisie. En reportant au Ier siècle de notre ère, au temps d'Auguste ou de Tibère, ces peintures murales, on ne croit pas se tromper de beaucoup.

Au commencement du XVIe siècle, on était bien loin du siècle d'Auguste, même de celui de Caracalla et de Géta. La nature avait repris ses droits, effacé la trace des hommes. Le sol s'était lentement exhaussé, ensevelissant les vestiges du passé. Le Transtévère en cet endroit n'était plus guère qu'un champ vague, occupé par de grands jardins mal tenus ou cultivés par de rares maraîchers, comme il l'est aujourd'hui quelques centaines de mètres plus bas. Un riche financier, le banquier Augustin Chigi, acheta ces terrains et s'y fit construire une magnifique villa. Il voulut, dans son orgueil, qu'elle pût étonner même un siècle accoutumé à la magnificence ; qu'elle fût à la fois un objet d'admiration, au moment où le premier culte était celui de l'art, par la beauté de l'architecture et par la perfection de la décoration intérieure : il y réussit. Pour élever ce palais il s'adressa à Balthazar Peruzzi, le plus renommé alors parmi les jeunes architectes : il s'adressa à Raphaël et au Sodoma pour en décorer, l'un le rez-de-chaussée, l'autre le premier étage.

Fortune bizarre des choses d'ici-bas! Ce n'est pas cependant le nom de son fondateur, de son premier propriétaire, qu'a gardé le palais élevé et orné par l'ordre d'Augustin Chigi. Après sa mort, il passa bientôt en d'autres mains. Dès le milieu du XVIe siècle, il appartenait à cette famille Farnèse qui a joué un si grand rôle dans l'histoire de l'Italie, qui a été mêlée à tant d'événements et traversé tant de vicissitudes. A Rome, les Farnèse avaient fait édifier par les soins d'Antonio de San-Gallo, sur la rive gauche du Tibre, le palais incomparable qui porte leur nom : du palais de Chigi sur la rive opposée ils firent leur maison de plaisance et depuis lors il a pris le nom, désormais consacré par l'usage, de Villa Farnésine. Ainsi l'Amérique s'appelle non pas du nom de Colomb, mais de celui d'un autre hardi navigateur qui seulement suivit les traces de Colomb.

L'histoire de la Farnésine, depuis bientôt quatre siècles qu'elle a été bâtie, est vite racontée. Elle n'a pas souvent changé de maîtres. Elle est demeurée dans la famille Farnèse près de deux cents ans, jusqu'au jour où, la descendance mâle s'étant éteinte en 1731, Élisabeth Farnèse, femme du roi d'Espagne Philippe V, petit-fils de Louis XIV, en hérita. D'Élisabeth Farnèse, la Farnésine passa, en même temps que le palais Farnèse, aux mains de son fils don Carlos. On sait comment don Carlos devint ensuite

le roi des Deux-Siciles. Durant plus d'un siècle, la Farnésine fut la propriété des Bourbons de Naples. Après la révolution de 1860, François II, dépouillé de son trône, avait cédé par un bail emphytéotique la Villa du Transtévère à l'Espagnol Bermudez de Castro, duc de Ripalda, marquis de Lema. Lorsque, bientôt après, Rome devint la capitale de l'Italie, le locataire réclama les bénéfices de la loi italienne relative aux emphytéoses. Ainsi la Farnésine est devenue la propriété du duc de Ripalda, qui lui-même n'en a pu jouir longtemps. Il est mort, en effet, au printemps de cette année, 1883. La Farnésine va passer à des maîtres nouveaux.

La Villa du banquier Chigi a plus d'un titre à l'admiration des hommes.

Les architectes sont unanimes à célébrer les belles proportions de l'édifice, son élégance, son caractère si bien approprié à sa fastueuse destination. L'effet était plus grand encore au temps où la décoration extérieure, faite de peintures en grisaille, dont subsistent seulement quelques vestiges délicats, contribuait à l'embellir; il était plus grand aussi lorsque la loggia par laquelle s'ouvre la Villa n'avait pas été fermée par des vitrages. C'est de ce palais que Vasari disait qu'il semblait, non pas avoir été bâti, mais être sorti du sol comme par un enchantement. *Non murato, ma veramente nato.*

Au premier étage de la Farnésine se trouvent des fresques du Sodoma représentant, en deux vastes peintures, les *Noces d'Alexandre,* sujet cher à la Renaissance et sur lequel Raphaël lui-même s'est essayé, ainsi que le prouvent les esquisses bien connues de la Galerie Borghèse. Aujourd'hui que les fresques du Sodoma, fort endommagées par le temps, ont été restaurées avec un soin minutieux, avec le respect dû aux œuvres des maîtres, on ne peut à leur aspect retenir son admiration. Elles restent, après les peintures de Sienne, le titre de gloire le plus considérable de cet artiste, que ses vices ou les calomnies dont il a été l'objet n'empêcheront pas de compter parmi les peintres les mieux doués, parmi les plus merveilleux coloristes de la Renaissance italienne à son heure de plein épanouissement.

Pourtant la gloire de la Farnésine n'est ni dans la beauté de son architecture ni dans les peintures du Sodoma. Ce qui, depuis bientôt quatre siècles, fait sa renommée, ce sont les fresques dont le peintre divin, Raphaël Sanzio, a décoré au rez-de-chaussée la loggia et la galerie de la Villa : l'*Histoire de Psyché* et la *Galatée*. Ce sont ces peintures, et elles seules à peu près, que désire voir de ses yeux tout visiteur qui vient sonner à la porte de la Farnésine.

J'ai dans ce travail suivi la Renommée. Qu'on ne cherche pas ici une étude complète sur la Villa de Chigi ; on ne l'y trouverait pas. Je ne me suis pas occupé davantage des artistes qui, comme Sébastien del Piombo ou Daniel de Volterre, ont contribué à l'orner; j'ai laissé de côté volontairement les médiocres paysages qui tapissent une partie de la salle où se trouve la *Galatée;* je n'ai pas parlé de cette tête colossale qu'une sotte tradition prétend attribuer à Michel-Ange ; je ne me suis même pas occupé des peintures du Sodoma, si dignes qu'elles fussent d'un commentaire. Je ne suis venu chercher à la Farnésine que l'œuvre de Raphaël.

Cette œuvre même, il me faut ajouter de quel point de vue je l'ai examinée. J'ai banni autant que je l'ai pu de cette étude toute recherche d'érudition. On ne trouvera ici aucune discussion savante; on n'y trouvera pas même de renvois aux livres que j'ai consultés. Ce n'est pas, certes, que je méprise l'érudition, qui a rendu tant de services à notre siècle, qui a sur tant de points substitué la vérité à la légende, à laquelle nous devons de connaître mieux chaque jour le passé. Mais le but que je poursuivais était différent.

Mon désir, en entreprenant cette étude, était de pénétrer aussi profondément que possible le génie de l'un des plus grands artistes dont s'honore l'humanité, et d'introduire avec moi le lecteur dans cette intimité. J'ai demandé à l'histoire, à l'érudition, de m'apporter tout ce qui pouvait m'aider à bien comprendre le siècle où a vécu l'artiste et ses contemporains; le reste, je l'ai demandé directement à son œuvre. Je l'ai interrogée partout où il m'a été possible de la rencontrer. Je me suis efforcé de m'oublier moi-même devant elle, de renoncer aux opinions de mon temps, d'effacer de ma mémoire tout ce que j'avais pu lire ou entendre, pour m'abandonner tout entier, dans l'entière sincérité de mon âme, au maître que j'étudiais. Ce sont ces impressions que je livre aujourd'hui au public. C'est Raphaël tout entier que j'ai voulu définir et expliquer, en prenant comme occasion de cette étude les fresques de la Farnésine. Après avoir essayé de comprendre Raphaël, j'ai osé le juger librement, usant du droit commun de la critique même envers les plus augustes morts, au risque d'offenser ici ou là plus d'une admiration, et sans d'ailleurs prétendre à l'infaillibilité.

Si je réussissais à affranchir quelques lecteurs de ces jugements tout faits, dont nous avons les uns et les autres tant de peine à nous défendre, si je pouvais déterminer un certain nombre de mes compatriotes qui chaque année visitent l'Italie à regarder hardiment les peintures des

maîtres les plus justement renommés, je ne croirais pas avoir perdu ma peine. Les jugements consacrés par le temps sont souvent comme des écrans qui viennent s'interposer entre les œuvres d'art et nos yeux ; ils nous empêchent de les voir. Or ce qui importe au progrès de l'esprit, ce n'est pas d'admirer sur la foi d'autrui, c'est de voir soi-même ; c'est de recevoir directement, d'une œuvre toujours vivante, ce qu'elle peut nous communiquer de sa vie, d'en subir le charme, de sortir de nous un moment pour y revenir ayant appris et acquis quelque chose, de constater en quoi l'Humanité a marché et quelles différences séparent aujourd'hui nos sentiments et nos pensées des pensées et des sentiments d'un autre âge.

On m'excusera de terminer par un souvenir personnel. J'avais habité Rome au temps heureux et lointain déjà où j'étais membre de l'École d'Athènes. J'avais plus d'une fois visité la Farnésine, aussi bien que le Vatican, ses Stances, son Musée, l'église Santa-Maria della Pace. Lorsque le directeur de la *Gazette des Beaux-Arts* me fit l'honneur de me charger de ce travail, je refis pieusement, au mois d'avril 1882, ce voyage d'Italie resté lumineux dans les souvenirs de ma jeunesse. M. le duc de Ripalda gardait alors, disait-on, avec un soin jaloux les trésors artistiques dont il était l'heureux propriétaire. On l'accusait de les garder un peu à la façon du Dragon de la Fable défendant les pommes d'or des Hespérides. Je n'ai eu, quant à moi, qu'à me louer de son obligeant accueil. J'arrivais à lui, il est vrai, muni d'une lettre de M. Ernest Hébert, mon très cher directeur d'autrefois à la Villa Médicis.

Le duc de Ripalda tint à me montrer lui-même les appartements du premier étage de la Villa, les fresques du Sodoma, la salle dont on veut que Raphaël ait dessiné les ornements, les salons, grands et petits, où se voyaient des meubles précieux et des tableaux de choix de toutes les écoles. Jamais propriétaire ne fit avec plus de courtoisie et de bonne grâce les honneurs de sa maison. Le duc parlait avec une mesure et une discrétion charmantes des belles choses qu'il possédait, en homme qui en sait le prix sans éprouver le besoin de l'étaler. Il racontait comment il avait fait faire et surveillé la restauration des fresques du Sodoma, s'adressant non pas à un artiste illustre, qui eût sans doute résisté difficilement au désir de refaire le plus possible, mais tout au contraire à un peintre modeste, âgé déjà, dont le soin s'était borné à faire l'indispensable, à boucher les trous, à réparer les dégâts du temps, appliqué à conserver de l'œuvre antique tout ce qui survivait. C'est un

regret pour moi de ne pouvoir plus adresser qu'à la mémoire de M. le duc de Ripalda l'expression de ma gratitude.

Pendant le temps que je passai à Rome, la Farnésine fut mise à ma disposition tous les jours et à toutes les heures. J'ai pu regarder, sans que rien me vînt troubler, la *Galatée* et l'*Histoire de Psyché*, jusqu'au jour où elles me parurent m'avoir donné tout ce qu'à cette heure je pouvais tirer d'elles.

Parfois, après une longue séance dans la loggia et la salle voisine, j'allais faire un tour dans le jardin qui s'étend derrière la Villa. Depuis le temps de Chigi ses proportions ont été sans doute bien amoindries. Il n'a même plus cette magnifique allée de chênes verts qui, naguère encore, s'allongeait aux bords du Tibre. Le jardin, passablement inculte et négligé, était peuplé d'orangers, de citronniers, d'arbres toujours verts. De son abandon et de son silence même se dégageait une sorte de poésie. L'imagination ressuscitait volontiers, au lieu même où l'herbe croissait dans les allées serpentant parmi les massifs d'arbres, les fêtes dont, au temps de Léon X, de Chigi, de Raphaël, ces lieux avaient été le théâtre. J'évoquais sans effort l'image de ce passé splendide : le pape, les cardinaux, cette cour romaine de la Renaissance, si brillante en ses riches habits, le faste du financier opulent, son grand train de maison, ses fêtes, ses plaisirs ; entre toutes ces figures, celle du peintre glorieux. Ainsi tout passe, ainsi tout casse. Nulle part cette mélancolie des destinées humaines ne s'impose plus impérieusement à l'esprit que dans cette ville, qui n'est la Ville Éternelle que parce qu'elle a vu s'amonceler tant de ruines. Hélas ! rien n'est immortel de ce qui est humain, pas même ce qu'enfante le génie. Elles disparaîtront à leur tour, elles ont déjà été bien éprouvées par le temps, ces fresques qu'a peintes Raphaël ; elles tomberont des murailles qu'elles décorent, et ces murailles s'écrouleront à leur tour. Mais, entre tout ce qui passe, seules les œuvres du génie durent un peu : et alors même qu'elles auront passé leur souvenir encore survivra. C'est leur privilège et c'est leur honneur. Heureux et enviables entre tous, ceux qui, nés mortels, ont aimé du moins ce qui est ici-bas le moins éphémère !

CHAPITRE PREMIER

LE PEINTRE

Au moment où Raphaël fut chargé par Augustin Chigi de décorer la magnifique villa que le riche banquier siennois venait de faire construire dans le Transtévère, sur la rive droite du fleuve, la Renaissance italienne venait d'atteindre son plein épanouissement, que devait suivre une si rapide décadence. C'était en l'an 1512 ou 1513. Le pontificat de Jules II s'achevait; le cardinal Jean de Médicis allait bientôt, sous le nom de Léon X, s'asseoir sur le trône de saint Pierre.

Avant d'entrer dans l'examen de l'œuvre, il convient de s'arrêter d'abord un moment aux deux personnages, de rappeler ce qu'étaient, d'une part l'artiste, de l'autre l'homme qui

faisait appel à lui, tout à la fois comme à l'un de ses meilleurs amis et comme au peintre le plus illustre qui existât en ce temps.

I.

La vie de Raphaël est assez connue, grâce aux nombreux travaux dont elle a été l'objet, grâce surtout à son dernier biographe, M. Eugène Müntz, pour qu'il suffise d'en résumer ici les traits essentiels et d'en présenter à la fois l'unité et le merveilleux développement.

Il n'est pas, dans toute l'histoire de la peinture ancienne ou moderne, un second artiste auquel celui-ci puisse faire songer. D'autres, un Léonard, un Michel-Ange, un Titien, un Véronèse, un Rubens, un Velazquez, un Rembrandt, ont pu lui être comparés pour le génie, quelquefois même être mis au-dessus de lui, pour certaines qualités de l'œil ou de la main, pour la force de l'intelligence ou la puissance de l'observation psychologique. Aucun d'eux ne lui ressemble. Si chacun d'eux a porté à leur plus haut point certaines qualités, ç'a été commo à la condition de ne posséder pas certaines autres qualités. A celui-ci le dessin a manqué, à celui-là la mesure. Chez celui-ci l'imagination déborde, chez celui-là elle est pauvre. L'un plaît surtout par la splendeur du coloris, la magie de la palette ; l'autre, par la concentration du clair-obscur et la vigueur singulière. Tous ont leurs partisans et leurs détracteurs. Le nom de Raphaël est le seul devant lequel tous les amis do l'art, quels que soient leurs goûts et leurs préférences secrètes, s'inclinent également. Il a été le peintre le plus complet.

Ce n'est pas là pourtant qu'est son prestige souverain. Tous les autres peintres ont peiné plus ou moins pour arriver à la manifestation de leur génie. S'ils ont été grands, ç'a été à la condition d'avoir longtemps vécu. Ils ne se sont dégagés qu'après de longs efforts. Chez plusieurs, l'effort se sent encore jusque dans leurs ouvrages les plus admirables. Ils cherchent laborieusement, ils ne trouvent qu'après une longue recherche.

Il y a dans ce labeur même je ne sais quoi de touchant. On ne peut se défendre d'une respectueuse sympathie pour les hommes dont la volonté est toujours en quelque sorte supérieure à leur talent même, dont chaque victoire est une bataille chèrement disputée, qui luttent sans cesse, tourmentés par le démon intérieur, et ne se reposent jamais. Certes, ils ont été les plus méritants, ils ont donné les plus beaux exemples de ce que peut l'énergie humaine. Personne n'est plus qu'eux digne d'être admiré. Et pourtant, quoi que se dise la raison, ce n'est point à eux que va d'abord l'admiration : elle va à ceux qui, pour ainsi dire sans effort, ont produit les plus belles choses, ceux qui, comme en se jouant, ont triomphé de toutes les difficultés. C'est que l'admiration n'est pas un sentiment destiné à récompenser l'énergie et l'effort ; elle est le tribut que paye librement l'humanité à ceux qu'elle reconnaît comme ses maîtres, ses chefs, ses rois naturels.

Or ceux-là sont bien les plus grands, les rois véritables, que la nature avait faits tels. Ils ont bénéficié d'un privilège accordé à quelques-uns seulement ; il semble qu'eux aussi, nés dans la pourpre, se soient donné seulement la peine de naître. Ils apparaissent avec l'auréole au front : ils se sont promenés dans leur gloire : ils sont vraiment les Césars fils de Vénus. Les combats que d'autres ont eu à soutenir, ils ne les ont pas livrés ; les efforts qu'ils ont dû faire, ils ne les ont pas connus. Ils sont comme des dieux égarés parmi les hommes et dont l'humanité reconnaît et proclame aussitôt la supériorité. Hercule a beau faire ; en dépit de tous ses travaux, il n'est qu'un demi-dieu qui conquiert enfin l'Olympe. Apollon est un fils de l'Olympe ; il n'a pas besoin de tendre ses muscles pour lancer des traits invincibles.

Tel a été Raphaël entre tous les peintres. Il fut un homme ; nous le savons bien aujourd'hui que tous les dessins de lui qui ont survécu ont été soigneusement recueillis, étiquetés, comparés. Nous connaissons la genèse de bon nombre de ses ouvrages. Nous y pouvons suivre les transformations, les repentirs de la composition générale et des attitudes des personnages. Nous pouvons mesurer la distance qui bien souvent sépare la conception première de l'exécution définitive. Nous voyons

le travail accompli et tout ce que l'art a ajouté au génie naturel. Nous le voyons, lui aussi, poursuivant un idéal qui est en lui, ne se contentant pas alors que tant d'autres seraient satisfaits, au delà du bien apercevant le mieux et ne se reposant pas avant de l'avoir atteint. Mais voici ce qui le distingue. Quand il aura trouvé enfin, toute trace de la recherche aura disparu, l'effort ne se sentira jamais dans l'œuvre définitive; on dirait qu'elle n'a jamais pu être autre qu'elle n'est, tant elle apparaît souple, aisée, facile, simple et naturelle; qu'elle a surgi tout entière dans une heure d'inspiration. Sans les dessins mis sous nos yeux, nous n'imaginerions jamais les tâtonnements qui ont précédé.

Ce qui distingue Raphaël, le voici encore. Jusqu'en ses essais préliminaires on ne voit pas le travail anxieux, l'inquiétude laborieuse de l'artiste qui combine des lignes ou cherche des expressions : on dirait simplement que des visions diverses s'offrent à lui comme d'elles-mêmes, surgissent en foule devant ses yeux, et qu'entre toutes il n'a d'autre embarras que de choisir, après les avoir comparées, la plus belle, la plus harmonieuse. Si l'on veut trouver un autre artiste avec qui Raphaël puisse être mis en parallèle pour la merveilleuse facilité, pour l'aisance heureuse, pour la souplesse du génie, pour la joie admirable dans la production, pour l'alliance de la force et de la grâce, il faut sortir de la peinture : il faut aller chercher ce Mozart, le musicien incomparable entre tous les musiciens.

Celui-là aussi est apparu aux hommes comme un fils de l'Olympe. Il a vu la beauté sereine et en a transmis au monde la vision. Il a chanté l'hymne éternel de la jeunesse et de la vie. Il n'a eu qu'à se montrer pour vaincre; lui aussi, la destinée l'avait pris comme par la main pour le conduire, et lui aussi est mort avant d'avoir quarante ans.

II.

Tout le monde sait que Raphaël est né en 1483, à Urbin, petite ville de l'Ombrie. L'Italie, qui a le culte de ses grands hommes, a, cette

année même, fêté, avec la pompe qu'elle sait donner à ces cérémonies, l'anniversaire quatre fois séculaire de cette date glorieuse.

Le moment était heureux. Depuis deux cents ans, une poussée admirable emportait en avant, d'un élan irrésistible, l'aîné comme le plus extraordinairement doué des peuples modernes. Le premier, il avait fait sa langue; le premier, il avait acquis la conscience de lui-même. Sur un sol déjà fécondé par la civilisation antique, une humanité nouvelle grandissait, ayant toutes les ambitions comme toutes les ardeurs, comme toutes les énergies; amoureuse du plaisir, ardente et passionnée, mais éprise surtout des choses de l'esprit, de la gloire, de la littérature, de la science, de l'art.

Durant la nuit sombre du moyen âge, elle avait été comme un champ de bataille que se disputaient les barbares du Nord, les empereurs d'Allemagne, héritiers de Charlemagne, et les pontifes romains revendiquant la succession politique des Césars aussi bien que la succession religieuse de Pierre, le Prince des apôtres. Les deux adversaires s'étaient également épuisés durant les longues luttes du Sacerdoce et de l'Empire, et c'était la liberté italienne qui avait surtout profité de leur épuisement. Le régime municipal, institué par les Romains, et qui n'avait jamais entièrement disparu, groupait en autant de cités indépendantes les habitants de la Péninsule. Gênes, Milan, Venise, Bologne, Florence, Pise, Sienne, devenaient autant de républiques, petites ou grandes, vivant tantôt en paix, tantôt en guerre les unes avec les autres; républiques aristocratiques ou démocratiques, souvent conquises un moment par quelque tyran, quelque hardi chef de partisans, où ne manquaient pas plus les convulsions intérieures que les guerres sanglantes avec les voisins.

Mais, ce qui partout était égal, c'était le patriotisme, le culte de la Cité. Depuis la Grèce antique, pareil spectacle n'avait pas été offert au monde. Chaque cité voulait être la plus puissante, la plus glorieuse; elle prétendait être la plus digne d'être aimée de ses enfants, la plus admirée, la plus magnifique par ses monuments, la plus radieuse par ses artistes et ses écrivains, aussi bien que la plus riche par son industrie, ou la

plus redoutable par ses capitaines. De là une prodigieuse émulation entre toutes les cités. Ainsi, pour nous borner au sujet qui nous occupe, l'art n'était pas né sur un point de l'Italie seulement, mais sur tous à la fois. Il s'y trouvait autant de foyers distincts, autant d'écoles diverses do sculpture ou de peinture que de républiques, et chacune de ces écoles aspirait à l'excellence, essayait de profiter des écoles rivales, s'appliquait à découvrir leurs secrets pour en mieux tirer parti et y ajouter encore.

Depuis près de deux siècles, depuis Dante, depuis Cimabuë et Giotto, depuis Jean et Nicolas de Pise, on travaillait de toutes parts, avec toute l'ardeur d'un peuple jeune, avec toute la confiance que donnait chaque progrès accompli pour tenter un progrès nouveau, avec cette énergie que donne la liberté, avec cette audace heureuse que permet l'absence de routines consacrées, avec cet amour-propre qu'inspire l'émulation. L'antiquité, dont les chefs-d'œuvre sortaient de terre, venait faciliter le mouvement, mais non pas l'entraver ; on s'inspirait d'elle, mais on ne songeait pas à la copier servilement. Ainsi l'art antique jouait le rôle qui est le vrai rôle de l'art, celui d'initiateur. Il enseignait à mieux comprendre, à mieux interpréter la nature ; mais la nature restait le véritable et le premier maître. L'art italien, malgré ses origines et ses affinités latines, restait bien tout italien, tout moderne, tout original, véritable produit d'une humanité renouvelée.

Enfin, tant d'efforts persévérants touchaient au but. Après Cimabuë et Giotto, après Orcagna, après Jean et Nicolas de Pise, étaient venus, ici et là, Mantegna, Masaccio, Donatello, Jean Bellini, Sandro Botticelli, Fra Angelico et tant d'autres. Dans la seconde moitié du XVe siècle, Ghirlandajo, Léonard de Vinci, Palma l'Ancien, Michel-Ange, Bramante, le Pérugin étaient nés. Ce qu'attendait l'art italien, c'était un artiste qui fût capable de profiter de tous les progrès accomplis, ici ou là, qui, tout en conservant cette personnalité sans laquelle le reste n'est rien, réunît en lui seul les qualités de toutes les écoles et incarnât en quelque sorte en lui le génie tout entier de la Renaissance italienne. L'enfant né à Urbin, en 1483, fut cet artiste.

[illegible]ael [illegible] pinx — J. de Mare sc.

VENUS DÉSIGNE PSYCHÉ AUX PERSÉCUTIONS DE L'AMOUR

(Fresque du Palais de la Farnesine à Rome)

[illegible] des Beaux-Arts — Imp. [illegible]

III.

Urbin était l'une des plus petites, des plus humbles cités de l'Italie. Là pourtant, comme partout ailleurs, s'accomplissait le mouvement de la Renaissance. Sous le gouvernement d'un duc, également ami des lettres et des arts, sous l'influence d'une femme distinguée, Urbin était devenu un petit centre élégant et délicat. C'était le temps où Alexandre VI Borgia gouvernait l'Église ; son fils, César, allait bientôt songer à se tailler, à force de crimes, un royaume dans les Romagnes. Urbin ne devait pas échapper aux violences tragiques qu'il préparait.

Le jeune Raphaël avait trouvé, en quelque sorte, l'art dans son berceau. Son père, Giovanni Santi, dans sa modeste condition, à la fois peintre et poète, était fort bien vu à la cour du duc. Raphaël avait perdu sa mère tout enfant ; il n'était pas encore un adolescent quand Giovanni Santi mourut à son tour. L'amitié du duc pour le père se changea, sans effort, en protection pour l'enfant. L'enfant, d'ailleurs, se recommandait assez par lui-même : il avait étonné ses premiers maîtres par ses extraordinaires dispositions pour le dessin. C'eût été pitié que de tels dons demeurassent stériles, faute d'être fécondés.

Un peintre alors remplissait tout le centre de l'Italie de sa renommée, ou plutôt de sa gloire : c'était Pierre Vannucci, dit le Pérugin. Ses compatriotes le prônaient à l'envi ; on parlait des miracles faits par une Vierge qu'il avait peinte. Florence, qui avait par elle-même tant d'artistes, avait fait appel à lui ; le pape l'avait mandé à Rome ; les cités se disputaient ses ouvrages. Pérouse n'était pas loin ; à qui confier, mieux qu'au Pérugin, pour achever de l'instruire, ce jeune homme, sur qui légitimement on fondait tant d'espérances ? Le XVIe siècle commençait ; Raphaël avait dix-sept ans au moment où il quitta Urbin, sa ville natale, pour devenir, à Pérouse, le disciple de Pérugin.

C'est ici que nous voyons se manifester pour la première fois cette qualité qui devait faire à Raphaël une place à part entre tous les artistes,

la souplesse du génie, l'extraordinaire *éducabilité*, si j'ose risquer ce barbarisme, le don d'acquérir toute qualité nouvelle aussitôt qu'elle lui apparaît. Beaucoup ont la bonne volonté d'apprendre et sont, en réalité, incapables d'apprendre; ils sont condamnés à demeurer tels que la nature les a faits. Raphaël, qui devait montrer plus tard qu'il avait les qualités d'un maître, eut le bonheur de posséder d'abord les qualités d'un disciple. Il n'avait pas passé deux années dans l'atelier du Pérugin qu'il avait appris de lui tout ce que le Pérugin pouvait communiquer à qui que ce fût. Ses procédés de peinture, son art de la composition, ce sentiment intime dont il animait ses personnages, son élève lui eut bientôt tout dérobé. Il faut quelque attention pour distinguer les ouvrages de Raphaël, aux environs de la vingtième année, d'un ouvrage du Pérugin. On s'explique la sympathie du maître pour le disciple, jusqu'au jour où la rivalité dut se mettre de la partie; on s'explique aussi la reconnaissance affectueuse et qui dura toujours du disciple pour le maître.

Ce n'était pas de son maître seulement que Raphaël subissait à Pérouse la toute-puissante influence : il subissait aussi l'influence de la nature. Les vastes horizons qui entourent Pérouse, les plaines nues et sévères, les arbres grêles au penchant des collines, les lignes grandioses et harmonieuses dans leur majesté des montagnes de l'Apennin, la splendeur de la lumière au matin ou à l'heure du soleil couchant, cela aussi saisit fortement le jeune Raphaël. Longtemps après qu'il aura quitté Pérouse, ce seront les paysages des environs de Pérouse que l'on reconnaîtra au fond des tableaux où il encadrera ses vierges ou ses portraits, comme longtemps après qu'il aura quitté le Pérugin on reconnaîtra encore à ses peintures qu'il a été l'élève du Pérugin.

Cette première imitation, cette docilité à la première influence subie n'ont rien qui doive surprendre. Les impressions nouvelles que reçoit un jeune homme sont souvent les plus profondes; il semble que ce qui frappe le moins soit ce qui a frappé les yeux dès le premier moment où ils se sont ouverts. La question était de savoir si Raphaël, après avoir été le disciple merveilleux du Pérugin, serait capable ensuite d'être autre chose que son continuateur; si, après avoir subi une influence, il serait

capable également d'en recevoir d'autres ; s'il avait ou non pris son pli définitif.

IV.

L'épreuve ne se fit pas attendre. Ici nous voyons de nouveau comme une puissance amie prendre Raphaël par la main pour lui fournir une occasion nouvelle d'apprendre. Son camarade et son aîné, le Pinturicchio, chargé d'exécuter des fresques dans la *Libreria* du dôme de Sienne et d'y célébrer la vie d'Æneas Sylvius Piccolomini, devenu le pape Pie II, l'emmena avec lui pour l'aider dans ses travaux.

Là probablement le jeune Sanzio, qui venait d'avoir vingt ans, se trouva pour la première fois en face de l'antiquité. Là ses yeux virent le groupe des trois Grâces merveilleusement retrouvé, dont l'influence sur l'art italien fut si considérable, qu'on ne regarde pas sans admiration aujourd'hui encore après que tant d'œuvres plus parfaites du génie grec nous sont connues.

Raphaël était entré sans effort dans le génie du Pérugin. Très sincèrement religieux, probablement même un peu mystique, comme tant d'Italiens des siècles précédents et de ce siècle encore, les Dieu le père, les Christ, les madones, les anges, les saints et les saintes avaient répondu à sa foi et trouvé le chemin de son cœur. Ces extases de la prière que ces peintures exprimaient, ces visions de la foi qu'elles s'efforçaient de traduire, il les avait éprouvées. Mais les divinités profanes de la Grèce, les trois Grâces surtout, nues et vivant dans le marbre, c'était tout autre chose que les madones voilées et les saintes pudiques. C'était la glorification de la forme humaine dans sa beauté plastique, sans aspiration vers le ciel, sans mysticisme aucun. Si ces créations avaient quelque chose de divin et de chaste jusqu'en leur nudité, elles le devaient à leur beauté seulement, à l'harmonie des lignes, à la souplesse des contours, à la vie qui circulait dans le marbre.

Quelle impression Raphaël reçut de ce groupe de Sienne, quelle fascination exerça sur lui cette antiquité païenne aussitôt entrevue, c'est

ce que nous prouvent assez les dessins de cette époque qui nous sont parvenus de lui. Dès ce moment il ne sera plus seulement le disciple du Pérugin, il sera aussi le disciple de l'antiquité.

Au surplus, il n'y a là rien qui doive étonner. Le charme qu'il subissait, c'était celui qu'avait subi l'Italie entière. Si l'art italien avait marché si vite, c'était justement à l'antiquité ressuscitée qu'il le devait. Chaque statue grecque ou même gréco-romaine, exhumée du sol qui la recouvrait, avait comme abrégé la route à parcourir et marqué aussitôt un progrès de l'art nouveau. Le temps était passé de la fureur iconoclaste des premiers chrétiens, le temps n'était pas venu encore où le catholicisme verrait dans le culte de l'antiquité un péril pour lui-même. Les dieux de l'Olympe étaient si bien morts, le catholicisme si bien triomphant! Les plus hardis esprits d'alors ne songeaient guère qu'un jour des païens nouveaux oseraient comparer Jupiter et Jéhovah, mettre au point de vue moral la philosophie antique à côté, voire au-dessus de l'Évangile, au point de vue esthétique, la mythologie grecque au-dessus des légendes chrétiennes. En rendant justice à l'antiquité, l'Italie ne faisait que reprendre son bien, rentrer en possession d'un héritage trop longtemps perdu. L'histoire profane et l'histoire sacrée, les récits de la Bible et ceux d'Homère et de Virgile, l'Olympe et le Paradis faisaient bon ménage ensemble. On était loin déjà des visions sombres d'un Dante Alighieri ou d'un Orcagna, hantés de la pensée de l'enfer. Les papes donnaient l'exemple du culte de l'antiquité et recueillaient dans leurs galeries les belles images des dieux de la Grèce; des prédicateurs scandalisaient à peine dans la chaire chrétienne en invoquant, dans leur enthousiasme cicéronien, les dieux immortels et les déesses.

Tranchons le mot: l'esprit antique, l'esprit païen étaient en train de reconquérir, d'absorber en quelque sorte le catholicisme lui-même. La protestation ne devait pas se faire attendre. Dans quelques années un moine, tout imbu du christianisme primitif, de sa rigide austérité, sortant des brumes de la Germanie, Luther, allait visiter l'Italie et Rome et en revenir indigné. Il allait voir dans Rome la Babylone de l'Apocalypse, dans le pape l'Antechrist lui-même. Son cri de révolte formidable allait, comme

un appel de guerre, retentir contre le catholicisme au nom de Jésus-Christ lui-même. L'Europe allait être bouleversée et des flots de sang allaient couler. Les fureurs iconoclastes contre le paganisme, contre l'art tout entier allaient éclater une seconde fois. — On n'en était pas là encore au temps du séjour de Raphaël à Sienne. Il put admirer tout à son aise le groupe des trois Grâces, s'abandonner à cette vision profane, sans que sa foi eût la moindre lutte à soutenir.

V.

Après ce séjour, nous voyons Raphaël revenir pour quelques mois à Urbin, sa cité natale. Chassé un moment de sa ville, le duc y était rentré bientôt. La cour, à laquelle présidait une de ces femmes éminentes comme la Renaissance italienne en a compté beaucoup, était polie, aimable, spirituelle, curieuse de toutes les choses de l'esprit. Les hommes du monde élégant, les femmes belles et instruites, les érudits, les poètes, les artistes s'y réunissaient et y conversaient en ce que nous appellerions un salon choisi dans notre langue moderne. On venait là de toute l'Italie. Balthazar Castiglione nous a laissé dans son *Corteggiano* la peinture de ce qu'était alors la petite cour d'Urbin, quelque chose comme un Weimar plus délicat sous le ciel italien.

Le jeune homme qui y revenait après quatre années n'était plus l'étudiant obscur parti d'Urbin quatre ans auparavant. De 1500 à 1504, il avait fait bien du chemin. Il avait dépassé, et bien au delà, toutes les espérances qu'il avait fait concevoir. Il possédait maintenant un nom parmi les artistes, il était déjà presque célèbre, il avait fait grand honneur à ses protecteurs. Avec quelle bienveillance et quelle faveur il fut accueilli, on peut le deviner sans peine. Son élégance naturelle, son joli visage qui semblait encore d'un adolescent, quelque chose de doux et de modeste en toute sa personne, tout plaisait en lui ; et quand on vit, par quelques tableaux comme le *Saint Georges* et le *Saint Michel* du Louvre, de quoi ce doux jeune homme était capable comme artiste, l'admiration dut se

mettre de la partie. Hommes et femmes célébrèrent à l'envi les louanges de ce compatriote dont on avait tant de raisons d'être fier.

Là, Raphaël forma quelques amitiés qui devaient par la suite lui être fort précieuses. Là aussi, dans une cour élégante et raffinée, on n'imagine pas qu'il ait passé sans en sortir plus élégant de manières lui-même, plus délicat d'esprit et plus instruit, plus capable de tenir son rang, quelque part que l'appelât la fortune un jour, mieux en état d'être ce que Castiglione appelle le « courtisan », c'est-à-dire le cavalier, l'homme du mondo accompli.

La cour d'Urbin n'eût pas demandé mieux sans doute que de garder longtemps Raphaël. Mais quelque chose l'attirait. Dans les conversations de son maître Vannucci à Pérouse, dans celles do ses camarades, dans les entretiens auxquels il s'était mêlé à Sienne, il était un nom qu'il avait dû entendre revenir bien souvent : c'était le nom de Florence.

Depuis deux conts ans, Florence menait le chœur des cités italiennes; ce qu'avait été Athènes dans l'Hellade antique, elle était cela maintenant. Là étaient le Campanile de Giotto, les portes du Baptistère de Ghiberti; Masaccio avait peint les fresques de l'église del Carmine, Fra Angelico avait décoré le couvent de San-Marco, Ghirlandajo venait d'écrire des pages incomparables sur les murailles de Santa-Maria-Novella. Architectes, sculpteurs, peintres, les plus illustres avaient vécu ou vivaient à Florence. L'envie même était forcée de reconnaître la supériorité de cette ville sur toutes ses rivales. A la cour d'Urbin, comment douter que sans cesse l'énumération des merveilles accumulées à Florence revînt sur les lèvres des interlocuteurs qui l'avaient visitée, qui souvent en venaient les yeux et l'esprit tout réjouis encore et tout rayonnants de l'enthousiasme de la veille? Qui n'avait pas vu Florence n'avait rien vu.

Raphaël ne résista point à la tentation. Bientôt il partait pour Florence, muni d'une lettre de recommandation de la duchesse d'Urbin pour le gonfalonier Jean Soderini. Il venait d'avoir vingt-deux ans.

VI.

Ce que fut pour lui cette vision de Florence, on le devine sans peine. Ce fut comme une révélation nouvelle ajoutée à celles qu'il avait rencontrées déjà à Pérouse et à Sienne. C'était comme un musée que la ville tout entière et le plus divers comme le plus riche des musées. La superbe antiquité, la floraison s'épanouissant de jour en jour davantage de la Renaissance italienne s'y offraient également aux regards.

Florence n'était plus la calme cité de la seconde moitié du xve siècle, gouvernée comme souverainement par Cosme de Médicis, puis par son fils Pierre. Des révolutions tragiques avaient passé. Savonarole était venu, avait soulevé tout un peuple par sa parole enflammée et ses appels à la liberté. Il avait expié dans la flamme du bûcher ses audaces et éprouvé ce que dure l'enthousiasme populaire. La paix actuelle n'était qu'une trêve. Pourtant l'élan de l'art ne s'arrêtait pas.

Les admirables collections d'antiquités réunies par les Médicis avaient été dispersées; mais d'admirables vestiges épars çà et là subsistaient, et celui qu'avait tant ému le groupe de Sienne n'eut garde sûrement de les oublier. Quant aux maîtres modernes, ils abondaient : chacun avec son génie, avec ses qualités propres ou de peintre, ou de poète et d'artiste.

Raphaël sera ici, une fois de plus, le jeune homme capable d'acquérir et d'acquérir sans cesse, celui qu'attire aussitôt toute faculté d'expression nouvelle qui se montre à lui, volontiers disciple tant qu'il lui reste quelque chose à apprendre, qu'une première éducation n'empêche pas d'en recevoir une seconde, et une troisième après la seconde. L'abeille butine sur toutes les fleurs pour composer son miel de leurs parfums divers : c'est ainsi qu'il boira à toutes les sources de la Renaissance italienne jusqu'à ce qu'il l'ait en quelque sorte absorbée tout entière. Il apprend de Fra Angelico, il apprend de Botticelli, il apprend de Masaccio et de Mantegna, il apprend de Ghirlandajo. Même arrivé à la

gloire, il n'aura pas honte plus tard de se souvenir de ces maîtres, de reproduire les figures peintes par eux qui lui ont paru les plus heureuses et de confesser ainsi tout ce qu'il leur doit.

Il allait durant ce séjour profiter d'une chance merveilleuse. La cité de Florence faisait décorer une salle de la maison commune ; elle avait appelé le peintre le plus illustre alors, né en Toscane, devenu le chef de l'école lombarde, Léonard de Vinci, pour décorer l'une des parois. Léonard avait choisi comme sujet la bataille d'Anghiari, une impétueuse charge de cavaliers. La paroi opposée avait été confiée au plus illustre artiste que possédât alors Florence, à Michel-Ange, le sculpteur déjà renommé, mais qui prétendait à toute gloire. Celui-ci avait choisi un épisode de la guerre de Pise, des soldats florentins surpris par l'ennemi au moment où ils sortent du bain et qui revêtent en hâte leurs habits et leurs armures. C'était comme un tournoi engagé entre les deux plus fameux artistes de l'Italie, et chacun des deux le sentait bien. Les deux œuvres, également admirées alors, ont péri également ; mais le jeune Raphaël vit avec tous les Florentins les cartons des deux maîtres : il put admirer chez l'un le mouvement et la force dans l'harmonie, chez l'autre la science profonde du dessin, la variété extraordinaire des attitudes, le relief de chacun des muscles, l'indomptable volonté.

Chez tous deux il trouvait une liberté, une ardeur, une puissance dramatique que jusque-là l'art italien n'avait guère connues. L'influence qu'il subit le plus fortement alors, on n'en peut douter, ce fut celle de Léonard de Vinci : ses œuvres en portent la trace. La vigueur terrible, quasi sauvage de Michel-Ange l'effraya d'abord plus qu'elle ne l'attira. Le disciple du Pérugin et du groupe de Sienne ne pouvait qu'être froissé d'abord de cet art où la science tenait plus de place que l'expression morale, les mouvements des corps plus que les sentiments intérieurs. C'est plus tard seulement, après les fresques de la chapelle Sixtine, que Michel-Ange le troublera, qu'il essayera, lui aussi, de montrer à ses contemporains qu'il est capable, autant que le rival qu'on lui oppose, d'avoir en même temps que la douceur et le charme, la puissance, l'énergie et même la violence.

Raphaël devait rencontrer à Florence une autre révélation plus précieuse encore que celle de l'art ou passé ou contomporain, et celle-ci, c'est de la nature qu'il allait la recevoir.

L'artiste supérieur commence au moment où il a acquis de la figure humaine et de la beauté une vision qui n'est qu'à lui, qu'il n'a reçue de personne et qui après lui s'impose à tous. Jusque-là il n'est qu'un reflet de ses devanciers. Il ne trouve cette vision que s'il est capable de lire à son tour dans la nature comme avant lui d'autres y ont lu. Ainsi les madones de Raphaël n'avaient été jusque-là que des sœurs cadettes des madones de son maître le Pérugin. C'est durant son séjour à Florence que nous voyons apparaître soudain ces Vierges que la postérité ne se lassera pas d'admirer, ces créatures merveilleuses au visage serein, à l'expression candide, qui contemplent, dans l'admiration et l'extase, l'enfant divin qu'elles portent dans leurs bras ou qui joue à leurs pieds.

Celui-là seul a reçu le don sacré qui porte en lui un idéal de grâce et de beauté où son âme se mettra tout entière. Mais, pour que cet idéal se manifeste, il faut qu'une fois la réalité lui ait comme montré sa propre image, que la vision ait pris un corps palpable. Ce jour-là, qui vient toujours ici ou là, si le peintre en est digne, l'artiste a trouvé sa voie; il marche désormais droit devant lui, il a pris conscience de lui-même.

Quelle jeune fille, quelle jeune femme do Florence offrit à Raphaël ce type de madone qui depuis longtemps était au fond de son génie sans qu'il eût pu le dégager? Devant quelle figure la voix intérieure lui cria-t-elle : « Voici ce que tu cherchais sans le bien connaître? » Il est permis de penser que cette révélation, il la dut à Maddalena Doni.

Ce n'est pas toujours la beauté parfaite qui fait naître l'idée de la perfection. Otez à ce visage de la galerie Pitti certains traits particuliers, quelque chose de bouffi dans les joues, de « mouton » dans toute l'expression; gardez seulement ce grand front plein de candeur, ces yeux limpides, ces traits réguliers, cette expression paisible, cet aspect dont on ne pourrait dire s'il est d'une jeune fille ou d'une jeune femme, si l'on ne voyait à côté le portrait du mari, vous ne vous étonnerez pas que de Maddalena Doni Raphaël ait pu faire sortir ces Vierges que pendant plusieurs années il ne

se lassera pas de multiplier. Ces Vierges-là, nul encore ne les avait montrées.

L'âme du jeune peintre s'y est mise tout entière. Pendant plusieurs années il restera sous la possession, je dirai presque sous l'obsession et la tyrannie de cette image; il y reviendra chaque fois qu'il évoquera la mère de Jésus. Alors seulement qu'une autre femme lui aura fait apercevoir la beauté féminine plus robuste, plus épanouie, plus triomphante, le type de ses madones changera; mais alors même quelque chose y subsistera dans l'expression de la suave pureté, de la candeur sereine et inconsciente de Maddalena Doni. De tout cé que Raphaël reçut de Florence, ce fut là le plus grand bienfait.

Et pourtant il faut bien le dire : quelque profit que Raphaël ait retiré de son séjour à Florence, ce n'est pas là que son génie devait s'épanouir.

On doit aller plus loin. Hormis aux heures d'étude et de communion avec l'art, il est permis de douter qu'il se soit jamais trouvé à Florence tout à fait à son aise et qu'il n'y ait pas, en plus d'une occasion, senti comme le poids de l'exil.

C'était un tempérament rude et turbulent que le tempérament florentin d'alors, et l'histoire ou passée ou présente ne le prouvait que trop. La jeunesse des ateliers s'y montrait tout à la fois ardente aux plaisirs et prompte aux rixes; le coup de couteau y venait souvent comme un dernier argument dans une discussion artistique ou dans un débat d'amour entre rivaux. Benvenuto Cellini a compté plus d'un frère aîné. Chaque carnaval y était une occasion de rixes sanglantes. Il serait absurde de penser que Raphaël ne fut pas jeune à ses heures et qu'il ne prit sa part d'aucune fête ni d'aucune mascarade; une telle austérité serait bien peu italienne. Ce dont on peut être sûr pourtant, c'est que les heures de folie étaient rares chez ce jeune homme naturellement recueilli, doux et paisible, un peu rêveur, tel que nous le montre le portrait qu'il fit alors de lui-même.

Il n'avait certainement ni les passions ardentes ni les sens impétueux; ce qu'il aimait déjà le plus au monde, c'était son art. Ses compagnons devaient trouver morose sa gravité précoce, et lui aussi devait se trouver un peu embarrassé de tout le bruit, de toute la turbulence qui s'agi-

taient autour de lui. Ce que cette nature si merveilleusement équilibrée et sereine semble avoir le moins connu, c'est la fièvre et l'irritation des nerfs ; et presque tous les Florentins d'alors étaient, comme les Parisiens de notre temps, fébriles et nerveux. Raphaël eut à coup sûr à Florence quelques amis ; il est douteux qu'il ait eu beaucoup de camarades. Il n'était ni un boute-en-train ni un dominateur ; pour l'apprécier ce qu'il valait, il fallait l'approcher de près et avoir ce goût des qualités intimes qui n'a jamais été et ne sera jamais le goût du plus grand nombre.

La gloire ne le récompensait pas encore de ses efforts. Nous qui venons aujourd'hui, nous savons déjà qu'il devait être un jour le grand Raphaël et nous cherchons avec respect les traces de son passage à Florence ; nous l'apercevons dès vingt-cinq ans l'auréole au front. Pour les contemporains, il n'était rien de tel encore. Il était un jeune artiste, incontestablement bien doué, une espérance entre vingt autres espérances, et rien de plus. Il ne semble pas que, durant son séjour à Florence, ni Michel-Ange ni Léonard de Vinci aient fait plus d'attention à lui qu'à tant d'autres jeunes gens de son âge. Aucun des deux ne se douta sans doute qu'avant peu d'années cet apprenti qu'ils regardaient du haut de leur gloire acquise allait devenir leur rival, leur émule, conquérir une gloire égale à la leur, sinon plus grande encore.

De tous les maîtres de la peinture d'alors, le seul qui semble avoir deviné Raphaël et lui avoir rendu dès lors justice, ce fut l'ancien ami, l'ancien compagnon de Savonarole, retiré maintenant dans un cloître, Fra Bartolomeo. Entre son âme grave, tendre et mystique, et celle de Raphaël existaient de profondes affinités. Bien vite ils se comprirent, ils commencèrent une amitié où l'art et la sympathie morale avaient part également, qui devait durer pour eux autant que la vie. Quant à la foule, son admiration allait, comme partout, d'abord aux noms consacrés par la renommée. Raphaël n'était pas l'homme de ces audaces violentes, de ces coups d'éclat qui sont le plus souvent des « coups de pistolet », ainsi que nous disons aujourd'hui, et qui fixent soudain sur un débutant l'attention populaire.

Disons le mot brutal : Raphaël ne perça point à Florence. La partie

était trop rude pour lui. Il y fut certainement apprécié de quelques connaisseurs; il ne s'y fit point sa place dans la pleine lumière. Il y fit un certain nombre de portraits, portraits d'amis surtout. Il y peignit une série de Vierges merveilleuses, de la *Vierge au chardonneret* à la *Madone du grand-duc*. Mais les commandes étaient rares; souvent il fit cadeau de ses peintures, ce qui prouve que les amateurs ne venaient guère les acheter. Ses tableaux étaient surtout des tableaux de chevalet, et la grande peinture d'alors, la peinture glorieuse, c'était la fresque.

Riches Florentins, églises ou couvents, municipe, personne n'invita Raphaël à montrer sur une muraille ce dont il était capable. Il n'était pas un fils de la cité, il restait un étranger; et c'était là, dans une ville italienne d'alors, une grave infériorité.

En dépit de sa modestie, il souffrait assurément de cette obscurité relative; il sentait au dedans de lui-même ce qu'il valait; il lui tardait de faire ses preuves. Pour obtenir à Florence des travaux, il sollicitait de nouveau en 1508 de la duchesse d'Urbin, qui l'avait déjà à son arrivée recommandé à Jean Soderini, une seconde lettre de recommandation. Quand donc, bien peu de temps après, il se vit appelé à Rome par le pape Jules II, on peut deviner avec quelle joie il répondit à cet appel. Il allait donc pouvoir enfin produire librement, faire sortir tant de belles œuvres qu'il sentait fermenter en lui!

VII.

Voici Raphaël arrivé enfin à Rome, sur ce grand théâtre où son génie va se manifester, où sa gloire va jeter ses rayons.

L'impétueux et irascible Jules II nourrissait de grands projets dans l'art comme dans la politique. En même temps qu'il reprenait et agrandissait les dessins de Nicolas V pour la reconstruction de la basilique vaticane, afin d'élever le plus magnifique monument qui pût être vu sur la terre entière, destiné à montrer le faste et la puissance des successeurs de saint Pierre au moins autant qu'à glorifier le prince des Apôtres lui-

même, Jules II rêvait de faire du Vatican le palais le plus riche, par la splendeur de l'art, de tous les palais souverains. Il n'était point satisfait des décorations commandées par ses prédécesseurs aux artistes les plus renommés d'alors. Il ne songeait qu'à les effacer pour mettre à la place d'autres décorations plus belles, mieux en accord avec ses pensées. Il jugeait sévèrement ce qu'avait fait le Pérugin lui-même, malgré son grand nom.

Dominateur en tout qu'il était, il voulait des hommes nouveaux et qu'il pût diriger. Avait-il déjà vu plusieurs ouvrages de Raphaël et avait-il deviné tout ce dont ce jeune homme était capable? Avait-il entendu parler de lui par des parents qui avaient visité souvent Urbin, connu Raphaël et su quelles hautes espérances on fondait là sur lui? Pensait-il enfin qu'un artiste de vingt-cinq ans, doux, modeste, autant que bien doué, serait aussi entre ses mains l'artiste le plus docile? On ne pénétrera jamais ces secrets.

Ce qui est certain, c'est qu'il appela Raphaël; et de tous ses actes aucun ne devait contribuer à sa gloire autant que celui-ci. Quand on eut vu, dans la salle de la Signature, la première des fresques exécutées par Raphaël, la *Dispute du saint Sacrement*, ce fut parmi tous les amis de l'art un cri d'admiration unanime. Rien encore d'aussi beau n'avait été fait. L'œuvre était également saisissante par la sincérité du sentiment et sa profondeur, par l'harmonie savante de la composition, par le charme de l'exécution. C'était bien l'ouvrage d'un disciple du Pérugin, mais d'un disciple supérieur à son maître déjà et qui avait devant lui l'avenir. Les artistes les plus fameux venaient de trouver soudain un émule digne d'eux, et, cet émule, l'honneur de l'avoir découvert revenait à Jules II. La Rome pontificale n'aurait bientôt, grâce à lui, rien à envier ni à Florence ni à Milan.

Ce que Raphaël trouvait d'abord à Rome, en même temps qu'une occasion de se produire, c'était une occasion nouvelle d'apprendre encore. Cette même *éducabilité* merveilleuse qui l'avait si bien fait profiter des leçons du Pérugin, de l'Antiquité aperçue à Sienne pour la première fois, des monuments de l'antiquité qu'il avait vus à Florence en plus grand nombre, des œuvres superbes de ses devanciers ou de ses contemporains qu'il avait rencontrées dans cette ville, allait une fois de plus se manifester. A Sienne et

à Florence il avait rencontré quelques fragments de la Grèce et de Rome : ici c'était, pour ainsi dire, l'Antiquité tout entière qui s'offrait à lui. Il vivait maintenant au milieu d'elle parmi ses chefs-d'œuvre exhumés du sol, parmi ses monuments en ruines, mais demeurés grandioses et imposants, parmi ses décorations d'une infinie variété et d'une grâce incomparable, parmi ses traditions restées vivantes et qui reliaient le présent au passé.

L'Antiquité ailleurs n'est qu'un noble souvenir; à Rome, elle est une réalité saisissante. Là, le peuple-roi n'est pas mort; tout y témoigne de sa grandeur, de sa force, de sa majesté ; là, son ombre commande encore ; là, Jupiter et les dieux de l'Olympe ne sont plus des noms seulement ; à chaque pas on y rencontre leurs images aussi bien que celles des Césars. Rome est bien la Ville Éternelle, et les papes de la Renaissance le comprenaient comme l'ont fait leurs successeurs. L'orgueil romain n'abandonnait rien de son long héritage. Le pape restait, comme le César romain, le *Pontifex maximus :* pour commander à l'univers au nom de la croix, au lieu de commander au nom de l'épée, il n'était pas moins le dominateur souverain et de la Ville et de l'Univers. L'histoire ancienne et moderne s'enchaînaient dans une suite admirable autour de la Papauté.

Personne ne s'est jamais laissé prendre plus complètement que Raphaël à cette extraordinaire union des temps passés et des temps nouveaux, de l'esprit de la Renaissance et de l'esprit antique, du génie païen et du génie chrétien. Nous avons peine, aujourd'hui que tant de polémiques religieuses et philosophiques ont suivi, à comprendre cette conciliation dans un même culte du Christ et d'Apollon, de la Vierge et de Vénus, de l'Olympe et du Paradis, des Sibylles et des Prophètes. Elle fut sincère pourtant, et toute la Renaissance italienne l'a faite ; mais aucun artiste aussi complètement que Raphaël. Tout chrétien sincère et même fervent qu'il ait été, il a adoré en imagination, comme de radieuses manifestations de la beauté éternelle, ces dieux et ces déesses d'autrefois inventés par l'imagination d'un peuple d'artistes. Il ne les a pas représentés avec moins de sincérité et moins de foi que les dieux chrétiens, le Père et le Fils, que les saintes et les saints. Ce qu'il a appris d'eux, ce qu'il a reporté jusqu'en ses représentations chrétiennes, c'est

L'AMOUR MONTRANT PSYCHÉ AUX GRÂCES

(Fresque du Palais de la Farnesine à Rome)

la préoccupation de la beauté idéale de la forme, l'inaltérable sérénité, l'harmonie des lignes, la majesté souveraine alliée à la souplesse vivante de tous les mouvements. Si quelque chose a fait sa supériorité sur tous les autres peintres des temps modernes, ç'a été justement cette intime communion où il est entré avec l'art antique, sans cesser pour cela d'être l'homme de son temps.

Il ne trouvait pas à Rome seulement l'Antiquité, il y trouvait les hommes les plus capables de l'aider à la bien comprendre. Autour de la Papauté et des cardinaux de l'Église, il rencontrait dans toute la cour du Vatican, dans les membres de ce que l'on appelle la Curie romaine, de merveilleux lettrés, cicéroniens raffinés, tout imprégnés de l'esprit antique, amis de l'art, rassemblant, eux aussi, dans la mesure de leurs ressources, des collections de statues, de bas-reliefs, de gemmes, de pierres gravées, de camées. Beaucoup étaient des sceptiques, des épicuriens aimables ; plus d'un aurait donné un dogme de l'Église et peut-être son salut éternel pour une belle statue de Vénus ou pour un bel Apollon. Ils lisaient Homère, voire Pétrone, plus souvent et plus volontiers que la Bible. Raphaël, certes, n'en était pas là ; mais il ouvrait tout grands les yeux et les oreilles à ce monde nouveau qui s'ouvrait à lui, où chaque jour il pénétrait plus avant.

Son éducation littéraire, historique surtout, avait dû être fort négligée dans la précocité de son instruction artistique. On peut deviner tout ce qu'il apprit dans les conversations de Bembo, de Bibiena, d'Inghirami et de bien d'autres, dans les séjours que faisait à Rome son vieil ami Balthazar Castiglione. On se le figure durant ces entretiens, écoutant surtout, interrogeant, demandant des conseils pour ses compositions, réfléchissant, et d'après un mot dit au hasard, avec son merveilleux don d'assimilation et d'intuition, devinant même ce qui n'avait pas été dit. Alors surtout il se trouva bien d'avoir passé par la cour d'Urbin, de s'y être façonné aux manières de la société polie. Par sa modestie, son aménité, par un charme pénétrant qui était en toute sa personne aussi bien qu'en ses ouvrages, il eut vite conquis autour de lui tous les suffrages et réuni toutes les sympathies. A Florence, ses

bruyants camarades avaient pu le trouver un peu sévère, un peu sérieux, disons le vrai mot, un peu vieux pour son âge. A Rome, au milieu de ces hommes, les uns âgés, les autres habitués déjà à la gravité, au moins extérieure, par les mœurs de l'Église, le sérieux de son esprit, son caractère réfléchi, sa gravité naturelle et précoce ne faisaient que le servir.

Désormais il marche à pas de géant. A la *Dispute du saint Sacrement* succèdent l'*École d'Athènes*, le *Parnasse*, les médaillons et les compositions de la voûte de la salle de la Signature. A chaque fresque nouvelle découverte l'admiration grandit; l'artiste, enhardi par le succès, fortifié par l'effort et le progrès naturel que l'âge amène, s'affirme davantage; sa composition devient plus libre, son dessin plus large, sa peinture plus harmonieuse; son imagination va se donner carrière plus complètement. L'élève du Pérugin s'affranchit chaque jour un peu plus; bientôt il n'a plus que deux maîtres véritables: l'Antiquité qu'il s'assimile de plus en plus, la Nature qu'il consulte sans cesse. Trois années lui ont suffi à franchir cette étape nouvelle depuis Florence. Sa gloire allait grandissant chaque jour; les élèves se pressaient pour suivre les leçons du jeune maître et s'associer à ses œuvres. C'est alors qu'il est invité par Jules II à décorer une seconde salle, celle qui, de l'une de ses œuvres, prendra le nom de salle de l'*Héliodore*.

Une chose lui restait pourtant à acquérir. D'admirables secrets dans l'art de peindre avaient été découverts à Venise. Ni le Pérugin, ni les Florentins, ni Léonard de Vinci lui-même ne les avaient connus. Un art nouveau avait surgi là. C'était une fraîcheur et une vivacité du coloris dont l'Italie jusque-là ne s'était pas doutée, une richesse extraordinaire de la palette; l'éclat n'ôtait rien à l'harmonie; dans les corps le sang paraissait courir sous la peau fraîche et palpitante; la magnificence des draperies de toute sorte réjouissait les regards, faisait de la peinture une fête pour les yeux.

Raphaël vit-il quelques toiles du vieux Palma, du jeune Giorgione ou du jeune Titien? Fut-ce le Vénitien Sébastien, qui, après avoir été son ami, devait devenir plus tard son adversaire, qui lui apporta les secrets dont il venait d'avoir la révélation? Sous cette influence nous voyons se transformer soudain la peinture de Raphaël. Qui pourrait croire

que la même main, qui a peint tout à l'heure l'*École d'Athènes* ou le *Parnasse*, est celle qui va peindre sitôt après les porteurs de l'*Héliodore* ou la moitié supérieure de la *Messe de Bolsène?*

VIII.

Arrêtons-nous ici un moment. C'est l'heure bénie entre toutes de la vie de Raphaël. Il n'est pas assez occupé encore, il n'est pas dispersé en d'assez nombreux et accablants travaux pour se contenter de faire les cartons de ses compositions et en remettre trop souvent l'exécution aux mains de ses disciples ; il a le temps de se recueillir pour produire, il a le temps d'exécuter lui-même. S'il fait çà et là quelque portrait, c'est le portrait du pape ou d'un ami ; s'il peint quelque tableau de chevalet, c'est sur une recommandation pressante.

Les années d'apprentissage sont achevées ; il touche à la trentaine ; il est en possession de toute la vigueur de l'intelligence et de la main. En ce moment Michel-Ange est, lui aussi, à Rome où l'a appelé Jules II. Il travaille à quelques pas des Stances, dans cette chapelle Sixtine dont il couvre la voûte et les retombées de ses figures colossales, entremêlant les visions de la Bible, les Prophètes et les Sibylles à ces athlètes nus qui décorent les pendentifs : théologien, poète, visionnaire tout ensemble, sculpteur tout autant que peintre. Il y travaille solitaire, tout entier à son labeur, hautain, insociable, ne permettant à personne de regarder son œuvre avant qu'elle soit achevée. Le pape lui-même s'exposera en cédant un jour à une curiosité que l'artiste ne veut pas encore satisfaire. Ces travaux d'un maître d'il y a quelques années dont il est maintenant l'émule, Raphaël ne les connaît pas encore ; il ne risque pas d'en subir l'influence. S'il monte chaque jour davantage, c'est par sa propre volée, suivant son naturel propre, porté plus haut par son génie. Le vrai et pur Raphaël, le voilà. C'est en l'an 1512, avec la fresque de *l'Héliodore*, qu'il se révèle à nous.

Nous jouons notre rôle, nous autres Français, dans cet *Héliodore*.

L'histoire ancienne n'est là que pour agrandir et transporter dans la sérénité de l'art l'histoire contemporaine. Jules II vient de pousser le cri : *Fuori i barbari!* Ces « barbares », c'est nous, les Français. Cet Héliodore que les anges vont jeter à terre et frapper de verges devant les portes du temple de Jérusalem, c'est le roi de France envahisseur de l'Italie, ennemi de la Papauté ; et, pour que personne ne s'y trompe, voici à la gauche du tableau le pape Jules II porté sur la *sedia gestatoria*, qui contemple la scène. Et un autre jour, un peu plus tard, dans une autre fresque, dans une seconde fresque qui fait vis-à-vis à celle-ci, Attila sera encore le Français, comme Léon le Grand qui arrête Attila sera Léon X, le successeur de Jules II.

Mais qu'importent ces querelles si loin de nous aujourd'hui! Nous pouvons aujourd'hui regarder une œuvre incomparable sans songer à autre chose qu'à l'œuvre d'art. Non, rien de si parfait n'avait encore été montré par la Renaissance italienne à l'admiration des hommes. Cette fresque d'*Héliodore*, c'est la vie même, c'est la liberté et la souplesse de tous les personnages, dans la justesse des mouvements de chacun, dans la beauté de chaque figure, dans l'action dramatique et pleine de force à laquelle toutes concourent. Ce à quoi l'œil va d'abord, c'est à cette action; elle se dégage avec une merveilleuse netteté, elle saisit l'esprit et le conquiert si bien qu'il ne voit qu'elle ; puis, à mesure que vient la liberté d'analyser et d'étudier, chaque détail surgit, attire et charme : les yeux sont réjouis en même temps que l'intelligence est satisfaite.

Comme les masses s'équilibrent bien ici et là! comme tout est facile, juste et vrai! C'est l'aisance et le mouvement sans rien d'exagéré ni de théâtral; c'est la puissance sans la violence ; c'est la haute raison conduisant la main de l'artiste, sans même que cette raison se laisse apercevoir et que la volonté vienne refroidir l'inspiration ; c'est l'impression de l'harmonie, de la beauté, de ce que les Grecs appelaient si bien « l'eurythmie ».

Voilà ce que Raphaël a dû à Rome. — Il est bien loin maintenant, le disciple du Pérugin ; il est loin, le peintre un peu pâle des madones florentines; il est loin même, le peintre encore un peu maigre de la *Dispute du saint Sacrement*, de l'*École d'Athènes* et du *Parnasse!* Qui pourrait

croire qu'il est le même homme? Le commerce avec l'antiquité l'a transformé. Il a appris d'elle, et sans effort, disposé qu'il était à comprendre ses leçons, et la grâce, et la liberté, et la force, et la mesure dans la force. Un Athénien du temps de Phidias reconnaîtrait en lui un frère.

A Rome, il a trouvé autre chose encore que les modèles antiques. Il y a trouvé des modèles vivants, tout semblables aux antiques : une race solide, robuste, aux formes magnifiques, aux membres vigoureux, plus belle à représenter que les types, un peu grêles dans leur élégance, de l'Ombrie ou de la Toscane. Il y a trouvé ces Transtévérines superbes, aux larges épaules, à la poitrine opulente, aux traits réguliers et majestueux, aux yeux éclatants, aux épais cheveux noirs. Il en a rencontré une surtout, qui est comme la plus admirable incarnation de la race, la sœur aînée de toutes les autres, celle qui a nom la Fornarina. Sa conception de la beauté s'est agrandie à cette vue ; l'idéal lui est apparu dans une forme plus resplendissante, où il s'incarne plus rayonnant. Raphaël a subi cette adoration, et il la transmettra à tous.

Alors commence la période radieuse et triomphante de la vie de Raphaël. Et voilà le chemin parcouru en deux siècles et demi par le génie italien, depuis le jour où, avec Cimabuë, il ne lui a plus suffi de reproduire simplement les formes hiératiques des madones ou des Christs byzantins. L'*Héliodore* est la date glorieuse de l'affranchissement définitif, disons mieux, de la perfection atteinte, cette perfection à laquelle l'humanité n'a jamais touché que pour en retomber bientôt, dans cet incessant besoin de nouveauté et de transformation qui est la loi même de la vie, et ne permet pas que rien dure ici-bas. Raphaël lui-même ne se dérobera point à cette loi. Tout à l'heure, les visions de la chapelle Sixtine vont l'inquiéter et l'obséder : il poursuivra, lui aussi, le mouvement exagéré ; il cherchera le grandiose dans le théâtral, l'énergie dans la violence. Il dépassera le but, en s'efforçant de mieux l'atteindre. Il contribuera pour sa part à la décadence qui approche.

Ce temps, heureusement, n'est pas venu encore. Pendant deux ou trois années il va produire dans la pleine possession, dans l'heureuse fécondité, dans l'admirable variété de son génie. Toutes les œuvres de cette

époque sortent d'une même inspiration, portent un même caractère, se distinguent entre toutes par l'aisance et l'ampleur de la composition, par la force et la pureté du dessin, par la puissance de la couleur, par la beauté idéale et sereine dont elles rayonnent. C'est, après l'*Héliodore*, la *Messe de Bolsène*; c'est la *Madone de Foligno*, c'est la *Galatée*, ce sont les *Sibylles* de la Pace. La *Madone de Saint-Sixte* sera leur dernière sœur. De cette période également dateront le portrait de Jules II, celui de Léon X, celui de Balthazar Castiglione. L'art de la peinture ne s'élèvera jamais plus haut qu'où l'enfant d'Urbin l'a porté à cette époque bénie.

On voudrait connaître la figure du peintre au moment où sa main traçait ces pages immortelles. Le bel éphèbe que nous montre une des fresques de Sienne, le jeune homme encore imberbe, frêle et délicat, qui nous a laissé son portrait à Florence, avait certainement bien changé. Déjà, dans la fresque de l'*École d'Athènes*, où il s'est peint auprès de son maître Pérugin, sa lèvre nous apparaît ombrée d'une fine moustache. Malheureusement, aucun portrait de lui postérieur ne nous est parvenu, ni de sa main ni de la main d'un autre.

La postérité le verra toujours sous l'aspect un peu maigre, en la distinction suave de ses vingt ans. Si l'on cherche par la pensée à évoquer ce que devait être, vers cette date de la trentième année, le Raphaël que l'on imagine d'après son œuvre, on le verra toujours grave et recueilli, avec ses yeux bruns, profonds et doux, demeuré rêveur, regardant autant que la réalité qui l'environne les visions intérieures qui sortent de son cœur et de son esprit pour faire surgir tout autour de lui un monde idéal plus magnifique et plus serein. Mais on se le représentera moins pénétré et moins absorbé, plus fort et plus robuste, avec cette assurance que donnent le succès et la conscience du talent qui a fait ses preuves, non plus la lèvre seulement embragée d'un léger duvet, mais les joues et le menton fleurissant, moins poétique, moins angélique peut-être, mais d'un aspect plus viril et plus mâle : tout à fait homme, en un mot.

Tel était Raphaël au moment où il fut chargé de décorer la villa du banquier Chigi.

CHAPITRE II

ROME AU TEMPS DE RAPHAËL

VANT d'aborder à son tour le personnage d'Augustin Chigi, il nous faut présenter au lecteur quelques considérations générales et montrer le spectacle qu'offrait la Ville éternelle au temps qui nous occupe.

Il y a toujours eu comme deux villes distinctes dans la Rome moderne : l'une, la Rome pontificale, capitale du monde catholique ; l'autre, que l'on pourrait appeler la Rome des Romains. Aujourd'hui que la papauté temporelle a disparu, la division apparaît nettement: la Rome pontificale est limitée à la petite enclave du Vatican; la Rome des Romains, devenue la Rome des Italiens, possède tout le reste. Il n'en était pas ainsi il y a trois siècles : la Rome pontificale, outre le Borgo, embrassait tout le Transtevère. Le Tibre marquait en quelque sorte la limite des deux cités.

Ce n'est pas que le pontife souverain ne possédât partout également sur la Ville éternelle des droits incontestés : ce n'est pas même qu'une puissance absolue ne lui appartînt sur l'ensemble des États de l'Église, « patrimoine de saint Pierre » singulièrement agrandi depuis le temps de Pépin le Bref. Le pape avait dans chaque province ses préfets, fonctionnaires à la fois politiques et religieux; lui seul commandait, lui seul administrait.

Mais l'apparence n'est pas tout. A côté de la puissance officielle, il y a souvent en ce monde la puissance réelle, et la vérité, il faut la dire. Il n'était peut-être pas de lieu au monde où le pape fût moins obéi que dans ses propres États : la cause en était dans l'institution même de la papauté. Tant que l'évêque de Rome, prince des apôtres et successeur de Pierre, fut désigné par l'acclamation populaire, Rome et la papauté ne firent qu'un : mais bientôt un autre mode d'élection prévalut et qui sortait de l'organisation de l'Église elle-même. Le pape ne fut plus nommé par les Romains ; il fut nommé par le seul collège des *porporati*, et choisi parmi les cardinaux représentants de l'Église universelle ; les Romains n'y formèrent plus qu'une minorité. L'*orbis* remplaça l'*urbs*. On vit des papes venus, non seulement des provinces du nord ou du midi de l'Italie, mais souvent de plus loin encore, — de France, d'Allemagne ou d'Espagne, — s'asseoir sur le trône de Pierre.

Alors s'accomplit, sous une forme plus ou moins violente selon les temps ou l'énergie des hommes, le divorce entre la Rome pontificale et l'autre Rome. On sait combien est vif, dans la race italienne, le sentiment de la cité, ce que nous appellerions le patriotisme de clocher. Tout chef de la catholicité qu'il fût, qu'il vînt d'Espagne ou de France, qu'il vînt seulement de Naples, de Sicile, de Sienne ou de Milan, le pape n'était considéré par les vieux Romains que comme un étranger, comme un intrus. On subissait son autorité plus qu'on ne l'acceptait; on lui résistait de son mieux. Les révoltes furent nombreuses : la plus violente sortit du peuple. On sait quelle tentative fut faite pour ressusciter, au temps d'Arnaud de Brescia, une république romaine ; on sait comment elle échoua, et était condamnée d'avance à échouer. Obligée de se réfugier à Avignon, la papauté rentra triomphante dans Rome après un exil de soixante-dix ans.

Triomphe, en réalité, plus brillant que solide. Si la passion populaire avait été incapable de rien fonder l'anarchie qui avait suivi avait vu s'élever au centre de l'Italie une véritable féodalité. Un certain nombre de familles puissantes et riches avaient pris peu à peu l'autorité que personne n'exerçait plus; elles avaient leurs clients, leurs hommes

[illegible] de [illegible]

[illegible] DE PLAINT A DUNON ET A [illegible]

([illegible] du Palais de la Farnesine à Rome)

[illegible] des Beaux-Arts

d'armes. Dans la ville, leurs palais ressemblaient à des châteaux forts; elles possédaient dans le territoire romain de véritables châteaux forts; des villes, des espaces de terrain immenses leur appartenaient. Leurs rivalités seules, leurs guerres incessantes, maintenaient entre elles une sorte d'équilibre. Il suffit de rappeler les noms des Colonna et des Orsini.

Telle fut la situation en face de laquelle se trouva la papauté à son retour d'Avignon. Pour imposer sa loi aux uns et aux autres et les forcer à reconnaître son autorité, elle eût eu beaucoup à faire; elle eût eu besoin d'une puissance militaire qui souvent lui manquait; les intérêts de la chrétienté repandus dans toute l'Europe lui imposaient d'ailleurs, le plus souvent, des préoccupations plus pressantes. Quand on n'en venait pas à la lutte ouverte, quand on respectait, en apparence du moins, sa souveraineté nominale, elle fermait sans trop de peine les yeux sur le reste; son prestige par toute l'Europe la consolait de ce qui, à Rome même et aux environs, pouvait lui manquer. De temps en temps seulement un pape plus résolu essayait d'être vraiment le maître effectif dans ses États et d'abaisser les résistances. Telle fut, en réalité, l'œuvre reprise avec les moyens dénués de tous scrupules que l'on sait, par l'Espagnol Alexandre VI Borgia, aidé de son fils César : telle fut l'œuvre reprise plus tard par Sixte-Quint et qui cette fois réussit. Justicier impitoyable, il força tout le monde, grands et petits, à s'incliner également devant lui : l'aristocratie turbulente fut abattue, l'hostilité sourde des vieux Romains contre la papauté put continuer, et continua en effet, mais les révoltes ouvertes prirent fin.

Il était bien difficile qu'un pape réussît à conquérir entièrement le patriotisme romain, qu'il employât à cette tentative ou la force ou la persuasion. De tels desseins veulent le temps pour être accomplis, et le pape est presque toujours un vieillard disposant de quelques années de vie seulement, parfois de quelques mois. A quoi bon d'ailleurs fonder une puissance que l'on ne peut transmettre à personne? Un pape n'a point d'héritier par le sang, et jamais pape n'a pu seulement désigner son successeur. Au moment où un pape venait à disparaître, un autre pape arrivait, né ailleurs que le précédent, étranger comme lui, animé de sen-

timents nouveaux, tenant le plus souvent à se distinguer de son prédécesseur par le choix de nouveaux conseillers, par une autre politique. Et ainsi, sous une apparente unité, la division se perpétuait à travers la série des pontifes souverains, entre la vieille Rome et la papauté, sans s'effacer jamais. Le seul résultat de cette situation, le voici : chaque pontificat nouveau ajoutera une famille à l'aristocratie romaine. Si les papes n'ont pas de fils, ils ont en général des frères et des neveux, et l'on aime d'autant plus ses frères et ses neveux que soi-même on n'a pas d'enfants. C'était, le plus souvent, une race âpre à la curée que ces parents, d'autant plus âpre que l'occasion de faire fortune devait moins durer et qu'il importait davantage de se presser. La chasse était ardente aux bénéfices, aux dignités : justifiée en quelque sorte par la tradition, elle se faisait sans scrupules. On poursuivait également et les honneurs et l'argent. Quand la mort arrivait trop tôt ou quand on était incapable de garder ce que l'on avait su acquérir, la déchéance suivait de près la fortune rapide; quand on était plus heureux ou plus sage, la splendeur se continuait; on retrouvait avec de l'adresse des faveurs nouvelles. La famille de parvenus, jalousée d'abord et vue de mauvais œil par l'ancienne aristocratie, après deux ou trois générations prenait place à son tour parmi cette aristocratie. Suivant les circonstances, tantôt elle s'insinuait auprès d'un pape nouveau, tantôt lui tenait tête, l'obligeait à compter avec son influence ou boudait fièrement. Elle était arrivée au Borgo humble et pauvre : un siècle plus tard, elle avait pris place, opulente et hautaine, dans quelque superbe palais élevé sur l'autre rive.

On ne saurait bien comprendre l'histoire de Raphaël, si l'on n'a ces faits présents à l'esprit. Jamais peut-être la distinction des deux Romes, que nous venons de signaler, n'a été plus manifeste qu'à l'époque de la Renaissance où nous reporte cette étude. D'une rive à l'autre du fleuve, les deux cités se regardaient, se touchant pour ainsi dire, en constantes relations, mais se mêlant peu l'une à l'autre, se comprenant peu, s'observant avec une défiance hostile.

C'étaient comme deux mondes différents, deux sociétés opposées. Ici, autour du Vatican, la Rome pontificale avec tout son cortège de gens

d'Église, membres du Sacré Collège, prélats, secrétaires, officiers de la Curie, avec toute l'allée et venue des diplomates, des lettrés, des étrangers qu'appelait auprès du saint-siège ou la curiosité, ou la nécessité de graves intérêts à débattre; là, sur la rive gauche du fleuve, la ville romaine où vivait la tradition locale, où un certain nombre d'anciennes familles défendaient de leur mieux leur autorité menacée, la féodalité de plus en plus chancelante. Pour réunir un moment les deux villes, il ne fallait rien moins qu'une cérémonie solennelle, une grande fête, le couronnement d'un pape, prenant, au travers des arcs de triomphe, possession de la Ville Éternelle.

La Rome active, intelligente, mêlée ardemment au grand mouvement de la Renaissance, ce n'était pas la vieille Rome, c'était la Rome pontificale, la Rome du Transtevère. On eût dit que le tempérament de la vieille république romaine, ennemie des arts, ennemie de la science, médiocrement amie des lettres, n'avait pas cessé de durer dans l'antique Latium. Au magnifique essor de l'Italie du XIIIe, du XIVe siècle, du XVe siècle même, Rome n'avait pour ainsi dire pris aucune part. Elle n'avait produit ni un écrivain de renom, ni un architecte, ni un peintre, ni un sculpteur illustre. Seule, en quelque sorte, entre les cités italiennes, elle ne compte pas dans le mouvement italien. Elle a subi la contagion de l'art, elle aussi, mais plus tard seulement, et comme contrainte et vaincue. Le palais Farnèse excepté, elle ne possède pas un seul monument de l'époque inspirée et vraiment vivante de la Renaissance. C'est de la seconde moitié du XVIe siècle, c'est du XVIIe siècle plus encore, que datent la plupart de ses palais et les peintures qui les décorent. La décadence alors avait commencé déjà et marchait à grands pas. Le goût de la pompe, du théâtral, des ornements exagérés, de la vaine richesse, de la fausse magnificence, avait remplacé le sentiment de la grandeur véritable. La vieille Rome, en sa majorité, résistait de son mieux à la poussée de la Renaissance : le peuple, par ignorance, manque de culture, défaut de naturel instinct artistique; la noblesse, par antipathie pour la papauté. Rude et violent, occupé de guerre, de chasse et d'armes, n'estimant que la force, irrité de voir son influence diminuer chaque jour, méprisant les lettres,

les arts, la vie élégante et polie, sentant vaguement que là était l'ennemi qui ne devait pas tarder à le vaincre, tour à tour enfermé dans son palais ou courant la campagne, suivi, selon la circonstance, d'une nombreuse meute de chiens prêts à chasser le cerf ou le sanglier, ou d'une suite d'hommes d'armes et de sbires; tel on se figure volontiers le seigneur romain de cet âge.

Appelé à Rome par le pape Jules II, Raphaël fut naturellement un habitant de la Rome pontificale. C'est dans le Transtevère que se sont écoulées les douze dernières années de sa vie. C'est là qu'il habitait, c'est là qu'il travaillait, avant même que Léon X eût fait de lui le directeur des beaux-arts et le successeur de Bramante dans la surintendance des travaux de Saint-Pierre. Il n'est point douteux qu'il allât souvent se promener dans la vieille Rome, visiter ses monuments, étudier les magnifiques vestiges du passé en ruine çà et là, ou exhumés par des fouilles récentes, comme les décorations des thermes de Titus; mais lorsqu'il s'y promenait c'était seulement comme un visiteur attentif. Toutes ses amitiés, toutes ses relations, toutes ses habitudes, étaient sur la rive droite du Tibre. De ses nombreux élèves, un seul, le plus célèbre il est vrai, fut un Romain, comme son nom l'indique; encore ignorons-nous dans quelle partie de la ville était né Jules Romain. Raphaël n'est guère sorti de cette colonie étrangère, cosmopolite comme nous dirions aujourd'hui, qu'attirait autour d'elle la papauté. A vrai dire, elle suffisait à son instruction comme à sa gloire. Qui eût-il pu trouver, parmi les seigneurs romains, dont la conversation, l'intelligence ou le goût valussent pour lui la fréquentation d'un Bembo, d'un Inghirami, d'un Sadolet, d'un Bibiena, d'un Arioste ou d'un Balthazar Castiglione quand l'un ou l'autre visitait la Rome papale?

Il semble que le génie de Raphaël ait été comme volontairement méconnu par les vieux Romains d'alors. Ils eurent près d'eux un tel artiste et il semble que pas un d'eux ne s'en soit soucié. De tous ses portraits, il n'en est pas un seul qui nous ait légué l'image d'un seigneur romain de ce temps. Des couvents de la Toscane ou de l'Ombrie, de la Sicile, lui adressèrent des commandes alors qu'il avait conquis la renommée ; des rois lui demandèrent de travailler pour eux ; nous ne voyons pas qu'un

seul véritable Romain ait fait appel à son pinceau. Il y a là un signe du temps bien caractéristique.

Sa gloire était tout entière dans le Borgo, et, hors du Borgo, dans l'Italie, dans l'univers. La compensation suffisait largement. Qu'importait d'ailleurs à Raphaël, étranger à Rome, l'opinion des Romains? Il possédait la faveur du pape, il avait les suffrages de tous les juges élégants et délicats, supérieurs par la culture de l'esprit, l'instruction, la science, le goût et l'amour des arts, qui avaient fait de la cour pontificale comme une Athènes nouvelle. Il marchait heureux, confiant et tranquille, dans l'épanouissement de son génie. A chaque œuvre nouvelle de lui, c'était comme un murmure flatteur où l'étonnement se mêlait à l'admiration. Il suivait pas à pas la route triomphale, entendant à peine, au milieu des acclamations, les cris discordants de quelques envieux. Tout entier aux radieuses visions de la beauté que lui apportait sans cesse son imagination, il poursuivait la décoration des Stances, il exécutait ici et là quelque tableau de chevalet acheté d'avance et chèrement payé, quelque portrait d'un pape, d'un cardinal, d'un secrétaire de la Curie, d'un prince étranger, d'un ami. Jamais vie ne fut à la fois plus remplie et plus sereine.

Ce qui manquait en cette cour pontificale, le pape excepté, c'était quelqu'un qui pût commander à Raphaël de grands travaux vraiment dignes de lui. La peinture par excellence, l'art magnifique, pour un artiste de la renaissance italienne, il ne faut pas se lasser de le redire, c'était la fresque. D'aller peindre ici ou là quelque vaste composition sur les murs d'un couvent ou d'un palais, il n'y avait pas à y songer, retenu qu'il était à Rome par ses travaux au Vatican. Cardinaux, secrétaires de la Curie étaient bien assez riches pour rassembler quelques collections d'œuvres d'art, d'antiquité, plus ou moins abondantes selon leurs moyens, pour payer à son prix, s'il le fallait, un portrait signé de de la main de Raphaël; ils ne l'étaient pas assez pour lui commander de superbes décorations. Le seul homme capable de proposer à Raphaël une telle entreprise et d'y mettre le prix, dans l'entourage pontifical, se trouva en la personne du banquier Augustin Chigi.

CHAPITRE III

AUGUSTIN CHIGI

I.

Ce n'était pas en Italie une puissance nouvelle que celle de la Banque. L'éveil d'un peuple jeune sur le sol déjà fécondé par la civilisation antique s'était manifesté dès l'aurore du XIe siècle, la date redoutable de l'an 1000 une fois franchie. Depuis lors l'élan ne s'était plus arrêté. La race italienne avait admirablement compris quels avantages lui avait donnés la nature et elle avait su en profiter. Elle occupait le centre du monde connu, alors aussi bien qu'aux jours de l'antiquité. La Méditerranée était toujours comme la mer intérieure de l'univers civilisé dont elle rapprochait les diverses contrées; et cette mer n'appartenait à personne de droit naturel autant qu'à l'Italie, qu'elle enveloppait, dont elle baignait tous les rivages. D'un côté, l'Italie touchait pour ainsi dire à l'Orient, à l'Égypte, à l'Afrique : de l'autre, elle donnait la main au vaste continent européen, où déjà fermentait un monde nouveau. Pour la faire déchoir de son rang et lui ravir ses privilèges naturels, il fallait qu'un audacieux navigateur doublât le cap des Tempêtes, ouvrît la route des Indes; il fallait qu'un autre, plus audacieux encore, allât par delà l'Océan découvrir un continent nouveau presque aussi vaste que l'ancien, transformât la géographie connue, fît de l'Océan la large route de la civilisa-

tion, et ramenât la Méditerranée aux proportions d'un lac. Mais ce temps était bien éloigné encore. L'Italie, en attendant, était comme le trait d'union naturel entre le Nord et le Midi, entre l'Orient et l'Occident. La décadence chaque jour plus complète de l'Empire grec lui facilitait la tâche; aucun rival ne lui faisait concurrence.

Ce qu'est l'Angleterre dans l'univers de notre temps, le grand intermédiaire de tous les intérêts, l'agent actif des échanges entre les peuples divers, tirant profit de tous ces échanges, l'Italie fut cela du XIe au XVIe siècle. Les croisades contribuèrent puissamment à développer sa prospérité : où les autres donnèrent le sang dans le grand mouvement chrétien du moyen âge, ce fut elle surtout qui recueillit le profit matériel. N'eussent été les corsaires barbaresques, elle eût été parfaitement heureuse. Ce qui l'enrichit, plus que la fécondité du sol, plus que l'industrie, ce fut le négoce. Riches tissus, tapisseries, armes, bijoux, pierres précieuses de l'Orient, soies de la Chine, épices de l'Arabie ou de l'Inde, toiles et draps que fabriquaient la France, la Flandre, l'Angleterre, tout passait par ses mains pour faire le grand voyage d'une extrémité du monde à l'autre, et tout laissait quelque chose entre ses mains. Gènes la superbe, Venise la belle grandissaient sans cesse; mais aucune cité plus que Florence. Florence était, entre toutes les villes, la ville commerçante : le génie du négoce semblait l'avoir prise sous sa protection. Son grand trafic, c'était celui de la laine; elle achetait les draps un peu lourdement apprêtés de la Flandre, elle les retravaillait, les teignait, les renvoyait ensuite par tout l'Orient. C'est de là qu'est sortie son histoire : la bourgeoisie et le peuple, les « arti » *maggiori* et *minori* y firent la loi à l'aristocratie, et quand Florence accepta un maître avec Cosme de Médicis, ce fut de la classe des commerçants que ce maître sortit.

Le commerce ne va pas sans la Banque. L'argent, signe accepté de la valeur des choses, est l'intermédiaire obligé de tous les échanges. Les changeurs, habitant d'abord de modestes échoppes aux environs du marché des laines, eurent bientôt à Florence leurs maisons et bientôt après encore leurs palais. Ils prêtaient aux commerçants les sommes dont ceux-ci avaient besoin pour leurs opérations lointaines; ils ne tardèrent pas à avoir

sur les divers marchés du Midi, du Nord, de la France, de la Flandre, de l'Angleterre, leurs correspondants : ils en avaient d'autres dans les pays de l'Orient. Alors fut découvert ce merveilleux outil du crédit, la lettre de change, qui multipliait la richesse, épargnait à la fois et les embarras du transport de l'argent et ses périls aussi, en un temps où les voyages étaient entourés de tant de dangers.

L'histoire de la Banque florentine est aujourd'hui bien connue. Les noms des Bardi, des Alberti, sont dans toutes les mémoires. Entre tous ces noms il en est un illustre, celui des Peruzzi, alors l'équivalent de ce que peut être aujourd'hui le nom de Rothschild, dont la signature était acceptée partout, à Beaucaire, à Lyon, à Paris, à Gand et à Bruges, à Londres, — ruinés, après un siècle d'honnête probité et de splendeur, pour s'être trop confiés à la parole d'un roi d'Angleterre plus brave que scrupuleux.

Dès la seconde moitié du xve siècle, la prospérité commerciale de Florence déclinait rapidement. La perte de sa liberté politique, même sous le protectorat doux et élégant des Médicis, avait eu pour conséquence une diminution de l'énergie générale ; et peut-être ce protectorat n'avait-il été lui-même qu'un premier effet de l'affaiblissement de cette énergie. Florence gardait la splendeur et rayonnait par l'éclat des lettres, par celui des arts plus encore : mais l'industrie et le commerce languissaient. On vivait sur la richesse acquise, mais on cessait de s'enrichir. On travaillait moins ; les sources de la fortune publique et privée tarissaient. L'activité commerciale avait passé maintenant presque tout entière à Gênes et à Venise, mieux placées pour les affaires maritimes. Le port de Livourne perdait chaque année un peu de son activité. La gloire et le prestige de l'heure présente dissimulaient mal les symptômes menaçants de la ruine. L'irrémédiable déchéance approchait. L'argent quittait Florence ; et l'argent ne se déplace point sans que le théâtre de la civilisation change aussitôt, car à sa suite il entraîne tout le reste. C'est là ce que n'ont pas assez remarqué les moralistes ou les historiens qui affectent de le dédaigner.

Rome, en revanche, grandissait ; la Rome pontificale. La vieille Rome n'était ni active, ni industrieuse, ni commerçante. Elle était incapable

VENUS MONTE AU CIEL

par ses seules forces de créer la richesse, et jusqu'ici elle était restée pauvre en effet. Mais, à côté de la vieille Rome, il y avait la Rome des papes. Celle-ci ne produisait pas, ne créait pas la richesse, mais elle l'attirait. De tous les royaumes catholiques de l'univers lui arrivaient chaque année, sous forme d'annates, de tributs, de quêtes, d'énormes trésors. Le Vatican était comme le réservoir où venaient aboutir les mille canaux par lesquels se drainait la richesse des divers États. Depuis un siècle, la Papauté n'avait cessé de grandir. Si elle avait renoncé au rêve de monarchie théocratique universelle des Grégoire VII et des Boniface, elle avait pris ailleurs sa revanche. Elle entendait élever Rome au-dessus de toutes les autres cités italiennes, en faire la capitale artistique et intellectuelle de l'Italie, la ville magnifique qui s'imposât à l'admiration do tous. Les pontifes étaient entrés résolument dans le grand mouvement de la Renaissance, et l'élection avait eu dans ses choix, le plus souvent, la main heureuse. C'avaient été des papes éminents que Nicolas V, Sixte IV, et d'Alexandre VI on pouvait tout dire, hormis qu'il fût un homme médiocre.

Pour exécuter les grands travaux administratifs ou artistiques que les papes méditaient, il fallait un grand concours 'argent : l'argent en effet affluait, et partout où se fait un grand mouvement d'argent le banquier apparaît comme l'inévitable intermédiaire. L'heure profitable et magnifique de la Banque romaine avait sonné. Ce fut ce qu'un homme comprit bien, Augustin Chigi.

II.

Il était né à Sienne. C'est une race singulièrement forte et énergique que la race siennoise. Sienne laisse à tous ceux qui la visitent, encore aujourd'hui, une étrange impression de puissance. Florence même n'en approche pas, malgré ses vieux palais qui ont gardé des aspects de forteresses. Ici tout est sauvage : la nature, les hautes collines qui s'amon-

cellent tout alentour, le sol pauvre et maigre, les arbres chétifs; les murailles de la ville, épaisses et robustes, prêtes encore, ce semble, à soutenir un siège, avec leur enceinte qui embrasse trois collines; les rues tortueuses, pleines de montées et de descentes rapides, le palais municipal, crénelé, pareil à un château fort, surmonté de la haute tour où veillait le guetteur interrogeant sans cesse l'horizon d'un œil inquiet, n'attendant qu'une apparence suspecte pour donner le signal et appeler aux armes contre l'ennemi tous les enfants de la cité.

Rude était la nature, rudes les habitants, rudes les mœurs. La race était particulièrement violente, même en la violente Italie. Nulle part l'histoire italienne n'est faite d'autant de tragédies qu'à Sienne; nulle part on n'a plus joué du couteau; nulle part plus de sang n'a coulé. Là, l'ardente ambition, la passion sombre et volontiers sinistre, se conciliaient avec le culte de l'art. Jusque dans le sentiment religieux, Sienne portait sa violence. Sainte Catherine de Sienne est une mystique à part entre les mystiques, extatique et résolue à la fois, visionnaire et agissante, ne perdant jamais la réalité de vue même en ses enthousiasmes célestes.

Ce qui distingua entre tous les Italiens les Siennois, ce fut la résolution, la ténacité : cette ténacité qui vient un peu de l'étroitesse de l'intelligence et beaucoup de l'énergie de la volonté. C'est leur trait propre au milieu de ce peuple mobile, attiré et séduit par mille choses à la fois, toujours prêt à abandonner un premier dessein pour un autre, manquant souvent le but pour avoir poursuivi trop d'objets différents. Le Siennois fut le montagnard patient et ambitieux à la fois, élevé à une dure école, souvent peu scrupuleux sur les moyens, mais ne s'épargnant point, arrivant enfin parce qu'il est le plus vigoureux, le plus méritant, parce qu'il a su concentrer toutes ses forces dans un même effort. Sienne, c'est l'Auvergne de l'Italie.

Aucun pays italien n'a produit plus d'hommes robustes et qui aient fait mieux leur trouée, parmi les condottieri au temps des condottieri, ou autrement, une fois le temps des condottieri passé. Le cicerone qui montre aujourd'hui au visiteur la *Libreria* du Dôme de Sienne lui énumère complaisamment les huit papes que Sienne a produits, à commencer par

Æneas Sylvius Piccolomini, et parmi ces huit papes il n'a garde d'oublier le huitième, le dernier, Léon XIII, le pape actuel.

Ces qualités de sa race, Augustin Chigi les tourna du côté de la finance, comme plus d'un de ses compatriotes. Son ambition à lui, c'était de faire fortune. Il y employa tout ce qu'il avait reçu d'intelligence, d'application au travail, de volonté, d'obstination, d'âpreté native. Les races de montagne sont à la fois fortes et fines, tout ensemble audacieuses et rusées. On ne sait peut-être pas assez, en général, tout ce qu'il faut de finesse pour réussir dans le plus délicat de tous les commerces, le commerce de l'argent. Un grand banquier a besoin de porter en lui un savant politique. Sienne, qui a produit le banquier Chigi, a été aussi, d'Æneas Piccolomini à Léon XIII, une pépinière de diplomates. Avec un admirable instinct, Augustin Chigi sentit où allait être désormais, en Italie, le grand marché de l'argent : il n'alla ni à Florence, ni à Gênes, ni à Venise ; il vint droit à Rome.

Encore un peu de temps et la géographie financière de l'Europe va se transformer. L'Italie, une fois les vingt premières années du XVIe siècle écoulées, devait cesser d'être le grand marché de l'argent. Le centre de la banque allait se trouver déplacé, reporté au Nord, dans cette Allemagne barbare la veille. Les Fugger d'Augsbourg, appuyés sur Gênes d'une part, sur Anvers et la Flandre de l'autre, devaient être bientôt les maîtres souverains du crédit en Europe. Ils devinèrent quel profit ils pouvaient tirer de Charles-Quint en se faisant ses instruments nécessaires, au moment de l'élection à l'empire, disputée au poids de l'or, comme dans une enchère, entre lui et François Ier ; ils se firent les agents de Léon X dans cette vente des indulgences nécessitée par les sommes énormes qu'engloutissait la reconstruction de Saint-Pierre et qui devait coûter si cher à la Papauté elle-même. Mais ce déplacement de la puissance financière Chigi ne le vit pas. Il devait mourir en 1520, au moment même où ce déplacement commençait. Jusque-là, le centre de la banque était bien où il l'avait deviné, à Rome, à l'ombre du palais du Vatican.

Alexandre VI occupait alors la chaire de saint Pierre. En fêtes, en chasses, en plaisirs de toute sorte, en débauches, Borgia dépensait beau-

coup ; il avait besoin de plus d'argent encore pour ses desseins politiques et les ambitions de son fils César. Pour un banquier habile et entendu, il y avait beaucoup à gagner auprès d'un tel pontife. On peut compter qu'Augustin Chigi s'y appliqua de son mieux. Bonne partie de l'argent employé par César Borgia à soudoyer çà et là les agents qui lui préparaient la voie, et aidaient, par la corruption et la ruse, l'œuvre que devait achever la violence, fut à n'en pas douter fournie par lui. Lorsque mourut presque subitement Alexandre VI, la fortune du banquier était certainement plus qu'à moitié faite.

Une chance merveilleuse et que Chigi n'avait pas prévue vint à ce moment le favoriser encore. Borgia eut pour successeur Jules II. Le nouveau pape, l'ancien cardinal de la Rovere, n'était point un homme de plaisir, mais il était plein d'ambitions vastes et hautes. Patriote ardent, homme d'action résolu, il voulait délivrer l'Italie de l'étranger, qui depuis plus de quinze ans n'en avait que trop appris le chemin, l'affranchir, la rendre à elle-même, relever la papauté temporelle en la mettant à la tête du mouvement national : chef de la catholicité, il voulait que le palais du Vatican fût, par la magnificence de l'art, superbe entre tous les palais de l'univers ; que la basilique vaticane reconstruite, élargie, agrandie, dominât par ses proportions grandioses jusqu'aux souvenirs de l'antiquité, méritât l'admiration de toute la terre, portât en quelque sorte jusqu'au ciel la gloire et la majesté du Vicaire du Christ. Pour satisfaire cette double ambition rien ne devait lui coûter. Son imagination ne rêvait rien que de grand. Un homme occupé de tels projets, toujours pressé d'argent pour ses entreprises politiques ou pour ses immenses travaux, avait encore plus besoin qu'un Alexandre VI du concours d'un riche banquier.

Ce n'était point un maître facile à servir qu'un homme violent et emporté comme celui-ci, n'admettant pas d'obstacles sitôt qu'il avait voulu, et joignant à la volonté le caprice ; aussi impétueux dans le caprice que dans la volonté. Bien souvent, les comptes de la papauté devaient se trouver à découvert vis-à-vis du banquier ; il fallait souvent faire de grosses avances. Un jour, en un pressant besoin, Jules II envoya sa crosse ponti-

ficale toute chargée de joyaux et de pierreries en gage chez Chigi; mais, dès le lendemain, il faisait d'autorité ressaisir le gage sans acquitter la dette. Mais on n'est pas un véritable homme d'affaires si l'on ne sait supporter bien des choses, s'accommoder au temps, au lieu et aux hommes; d'ailleurs si le créancier était parfois difficile, au total il était solide. Une complaisance en vaut une autre, et les hommes violents sont souvent aussi les plus faibles à qui sait choisir, pour les prendre, l'heure opportune. Le banquier tira du pontife au moins autant que le pontife du banquier: aux bénéfices du change ou de l'escompte il en ajouta d'autres : il se fit concéder l'exploitation des salines pontificales; il y gagna gros. Vers l'an 1512, on peut dire qu'il y avait à Rome deux souverains : l'un le souverain politique et religieux, l'autre le roi de la finance; ayant besoin également l'un de l'autre, intéressés également à s'entendre; l'héritier de saint Pierre pour qui la tradition avait tant fait, le banquier, seul artisan de sa fortune colossale : Jules II et Augustin Chigi.

III.

On voudrait pouvoir bien montrer, mettre dans la pleine lumière, la physionomie de ce puissant de la terre, de ce Torlonia du XVIe siècle. Ce que l'on voudrait connaître d'abord, c'est sa figure. Il est à regretter qu'aucun portrait ne nous ait conservé ses traits; et c'est à coup sûr un sujet d'étonnement qu'un homme qui tint une si grande place parmi ses contemporains en ce siècle de l'art, qui fit travailler tant d'artistes, ne nous ait laissé sa figure reproduite par aucun d'eux. L'imagination, réduite à ses seules ressources, aime à se le représenter, au risque de se tromper, comme un homme robuste, aux puissantes épaules, un peu trapu, sans rien d'élégant en sa personne, avec un large visage aux traits vigoureux, où se manifestaient tout à la fois l'épanouissement de la fortune, la satisfaction de soi-même : une expression de finesse rusée et de bonhomie un peu sournoise dominant tout le reste.

Heureusement le personnage moral nous est bien connu. Dire qu'il fut intelligent, laborieux, habile, entendu aux chiffres, aux affaires, et aussi adroit à se débrouiller parmi les intrigues que parmi les affaires, ce serait perdre son temps; le résultat le démontre assez. Il fut avec cela magnifique.

Il aimait le plaisir comme il aimait le travail. Il n'eût guère été un Italien de la Renaissance, s'il ne l'eût beaucoup aimé. Il voulut avoir la plus belle maîtresse et il choisit la courtisane Impéria. Mais ce qu'il aima par-dessus tout, ce fut le faste. Il ne lui fallait pas seulement posséder des trésors, il lui fallait les étaler. Il se plut à jeter l'argent avec la même facilité qu'il le gagnait. A peine fut-il riche qu'il tint à se faire construire une villa qui effaçât par sa splendeur toutes les villas connues. Il confia le soin de l'élever à Balthazar Peruzzi, le premier architecte d'alors après le vieux Bramante. Il lui ordonna de n'y rien épargner. Il voulut offrir un repas au pape Léon X et il l'offrit dans les écuries mêmes de la villa, dont les murailles disparaissaient sous de magnifiques tapisseries. Il y fit servir les poissons les plus monstrueux, les plats les plus rares et les plus recherchés; lors d'un second repas, après chaque service, les valets jetèrent dans le Tibre la vaisselle d'or et d'argent qui venait de servir. Il mettait dans le luxe même l'insolence du parvenu. Ç'a de tout temps été le besoin de la puissance de l'argent d'étonner et d'éblouir.

Ce prodigue comptait pourtant; l'homme d'argent reste toujours homme d'argent. Chigi savait, on en peut être certain, ce que lui coûtait Impéria; on peut être sûr aussi que sa maison était fort exactement tenue, avec tous les comptes bien en règle. A ce festin qu'il donna au pape et qui étonna la Renaissance elle-même, on jetait dans le Tibre la vaisselle d'or et d'argent, mais des filets avaient été disposés par avance pour les recueillir; un majordome dut s'assurer le soir même, quand elle eut été repêchée, qu'aucune pièce ne manquait à l'appel. Lorsque Chigi eut chargé Raphaël de peindre pour lui les *Sibylles* de l'église della Pace, le peintre reçut, à titre d'acompte, une somme de cinq cents ducats; le reste, s'il y avait lieu, serait fixé, selon une coutume fréquente alors, à

dire d'experts, après l'achèvement de l'ouvrage. L'ouvrage achevé, Raphaël demanda quatre cents ducats encore. Malgré le nom de l'artiste et son amitié, Chigi, faisant la grimace, trouva que c'était beaucoup. L'expert choisi fut Michel-Ange ; il déclara qu'une seule des figures valait l'argent. « Hâtons-nous de payer, s'écria Chigi, sans quoi bientôt toute ma fortune y passerait. » Ce financier était en même temps un homme d'esprit.

Ce qui pourtant dominait bien réellement, chez Augustin Chigi, même l'amour de l'argent, c'était le goût du faste, le besoin de l'ostentation. Il y a le financier avare autant qu'avide qui s'enrichit pour s'enrichir, pour qui le bonheur suprême est de thésauriser, d'entasser les millions sur les millions, de compter et recompter une fortune qui chaque jour s'amplifie. Ce qu'il aime avant tout, c'est l'argent. La contemplation de sa richesse est pour lui la suprême volupté, et parfois peu lui importe l'opinion, pourvu qu'il possède beaucoup d'or et que l'on sache qu'il en possède beaucoup. C'est la passion âpre dont l'israélite ou l'homme de l'Europe du Nord est capable. Elle est rare chez l'homme du Midi, rare surtout chez l'Italien. L'Italien de la Renaissance ne l'a guère connue, pas plus que ne la connaît, par exemple, l'Américain de notre temps. Celui-là tenait d'abord à jouir, à briller. Il ne connaissait pas l'avarice. Une sorte d'impérieux besoin le poussait vers le luxe, la dépense emportée, l'ostentation. Ce à quoi pensait le moins cette race toute ardente et jeune, c'était le lendemain, c'était l'épargne. Lorsque Chigi mourut, en 1520, peu de semaines après Raphaël, peu de mois avant Léon X, ce banquier, qui avait remué les trésors comme à la pelle, laissa des affaires embarrassées. La liquidation du bilan se fit dans des conditions désastreuses. Écuries, villas, tout dut être vendu ; la ruine succéda bientôt à l'opulence. On vit une de ces révolutions de fortune comme l'Italie en a tant vu. Heureusement le tempérament siennois de la famille était robuste. Avec le petit-fils elle se releva. Le banquier Chigi fit souche de papes.

On se figure que de tous les habitants du Borgo il n'en était pas un seul que la vieille Rome dût regarder avec autant de dédains et de colères

que celui-ci. Ainsi de nos jours le faubourg Saint-Germain regarde le quartier du parc Monceau. Qu'avait-il pour lui, ce parvenu qui offensait l'aristocratie de son train de maison, de ses laquais, de ses carrosses, de son faste et de ses fêtes, qui éclaboussait tout le monde, qui forçait tout le monde à s'occuper de lui? Rien; ni la gloire militaire ni les dignités ecclésiastiques, pas même le prestige de la science ou de l'art. Il n'avait pour lui que cette chose à la fois vile et insolente : l'argent. Il est permis de croire aussi que les colères de la vieille Rome gênaient peu le banquier. En dépit de tout, il avait pour lui cette force souveraine : l'argent. Il marchait triomphant dans les rayons de son soleil d'or; il rendait dédains pour dédains; il regardait en pitié ces hommes d'un autre âge qui n'avaient pas su comprendre le temps présent.

Quant à la Rome pontificale, ce n'était point là qu'on eût songé à lui reprocher d'être un parvenu; artistes, savants, légistes, secrétaires de la Curie, monseigneurs, cardinaux, jusqu'au pape lui-même, de quelque nom qu'il s'appelât, qui d'entre eux avait trouvé dans son berceau la fortune où il était monté, qui n'était l'homme nouveau, le fils de ses œuvres? Génie naturel ou habileté, qui ne devait à lui-même surtout le rang qu'il avait conquis? Tous ces parvenus se serraient les uns contre les autres, se soutenaient entre eux, se comprenaient et se rendaient justice. L'Église a été longtemps, avec le commerce et l'art, la seule démocratie.

Il faut ajouter un dernier trait : ce banquier était un ami de l'art. Ce n'est point là un trait distinctif. Les hommes d'argent ont toujours aimé à jouer aux Mécènes. Ils ont compris, non pas seulement ce que l'art pouvait ajouter à leurs plaisirs, mais aussi ce qu'il pouvait faire pour l'honneur de leur nom. Il semble qu'aux yeux du public l'argent rapidement acquis ait toujours quelque chose à se faire pardonner; on dirait qu'il se réhabilite en protégeant ce qui ressemble le moins à lui-même, ce qui est au monde de plus désintéressé, la science et l'art. On dirait aussi qu'il comprenne combien il est éphémère, combien il passe rapidement de main en main, et que celui qui le possède aujourd'hui sente combien il a besoin, s'il veut durer, d'associer son nom aux seules gloires

VENUS IMPLORANT JUPITER

(Fresque du Palais de la Farnesine, à Rome.)

qui ne passent pas. Et qui en effet, hormis quelques érudits, saurait aujourd'hui le nom du banquier Chigi, s'il n'eût eu que sa fortune pour protéger sa mémoire? Mais il a aimé les arts, et l'art lui a donné l'immortalité.

Ce qui a distingué Chigi entre les hommes de finance, c'est que non seulement il a aimé les arts, mais qu'il se connaissait en art. Il n'était pas pour rien Italien de la Renaissance et enfant de Sienne. Il eût pu n'y rien entendre et avoir simplement, comme d'autres, la main heureuse en se laissant conduire par la renommée. Mais il eut la main heureuse toujours, et c'est là ce qui prouve qu'il sut choisir par lui-même et bien choisir. Quand il prit un architecte, l'architecte fit pour lui un chef-d'œuvre; quand il choisit des peintres, il ne rencontra pas moins bien. Il ne fut pas de ceux qui, dans leur incertitude sur la valeur des talents contemporains, vont frapper à toutes les portes un peu célèbres, espérant une fois ou l'autre bien rencontrer : il ne fit appel qu'à deux artistes : Raphaël et le Sodoma. Il confia à l'un la grande salle du premier étage de la villa, à l'autre le rez-de-chaussée.

IV.

C'était à coup sûr un grand orgueil pour le parvenu Augustin Chigi que d'employer à son service le peintre que l'Italie saluait comme le plus extraordinaire génie qui se fût vu encore; de mettre aux ordres d'un simple particulier le peintre qui ne travaillait depuis cinq ans que pour le roi des rois, pour le chef de tout l'univers catholique; de faire décorer une villa par celui qui venait de décorer avec tant d'éclat les chambres du palais du Vatican. Chigi eut cet orgueil et réussit à le satisfaire. N'était-il pas, après tout, un roi, lui aussi? Ne pouvait-il pas payer des chefs-d'œuvre autant qu'un pape, plus qu'un pape, s'il était besoin? Ce fut Raphaël qu'il chargea de peindre les Sibylles de l'église della Pace; ce fut lui qu'il chargea d'achever et d'orner cette église de Santa-Maria

del Popolo où il avait choisi la place de son tombeau, place qui ne devait pas attendre longtemps le destinataire : ce fut lui enfin qu'il chargea d'orner de fresques sa superbe villa, d'en régler jusqu'aux ornements.

Raphaël accepta. Les travaux, si considérables qu'ils fussent, qu'avait réclamés de lui Jules II ne suffisaient pas à employer l'activité de son génie. Il vivait comme dans une incessante possession de belles et sereines visions qui se présentaient en foule à son imagination, qui toutes l'invitaient à les réaliser, toutes le sollicitaient. C'était vraiment trop peu pour lui des murailles des Stances.

Il avait une autre raison encore, et plus pressante, d'accepter les propositions de Chigi. Il habitait maintenant par la pensée autant parmi l'antiquité que parmi les légendes chrétiennes, parmi les divinités de l'Olympe autant que parmi les saints du paradis. Il n'était pas moins ravi par la souveraine beauté des Dieux, fils de la Grèce, que par les tendresses infinies du mysticisme chrétien, et plus il allait, plus il se sentait conquis par l'enthousiasme de la Beauté. Une fois il avait pu, dans la première des Stances, épancher son double culte, peindre le Parnasse tout à côté de la Dispute du saint Sacrement, la lutte d'Apollon et de Marsyas à côté de la Tentation du Paradis terrestre. Mais ce que le Vatican lui demandait maintenant surtout, c'étaient des tableaux historiques ou religieux, tous également consacrés à célébrer la gloire de la Papauté et le triomphe du dogme chrétien. Ce qu'après Jules II allait réclamer de lui Léon X, c'était pour les Loges une série de peintures racontant, dans un détail où n'avait pu entrer Michel-Ange, la suite de l'histoire sainte, servant d'illustration à la Bible : c'était, pour les tapisseries du Vatican, une série de cartons où se déroulassent les miracles de la primitive Église, des Actes des Apôtres.

Et pourtant, elles étaient là devant ses yeux et qui l'appelaient, vivantes, animées, radieuses, les sereines apparitions de la Grèce et de l'Italie antique, toute lumière, toute force, toute joie ! Lui faudrait-il donc les garder pour lui seul, les refouler en lui-même? Si elles n'étaient guère à leur place dans la demeure du vicaire de Jésus-Christ, en revanche, où pouvaient-elles être mieux placées que sur les murailles profanes de

la villa joyeuse d'un heureux du siècle, à qui sur la terre tout souriait ? Il les voyait par avance ces figures superbes, sur les murailles nues, apparaître à son appel, ressusciter dans le mouvement et la joie, réveillées de leur long sommeil, toujours jeunes, toujours triomphantes, vraiment immortelles, vraiment dignes de l'admiration des hommes. Comment Raphaël eût-il pu résister à la tentation? On peut affirmer qu'il ne songea même pas à lui résister. L'occasion que lui offrait Chigi, c'était celle même qu'en son cœur il devait le plus ardemment désirer.

CHAPITRE IV

LE TRIOMPHE DE GALATÉE

I.

Des peintures exécutées par Raphaël dans la villa d'Augustin Chigi, la première est la fresque célèbre intitulée *Le Triomphe de Galatée*, dans la grande salle du rez-de-chaussée. La fresque, selon l'usage, ne porte point de date. Mais cette date est fixée par une lettre de Raphaël lui-même à son ami Balthazar Castiglione. Cette lettre a été bien souvent citée; elle est néanmoins trop importante, et au point de vue de ce travail et pour ce qu'elle nous révèle du génie de l'artiste, pour que nous ne soyons pas excusé de la reproduire à notre tour. En voici la traduction :

« Seigneur Comte,

« J'ai fait des dessins de plus d'une sorte sur les sujets proposés par votre Seigneurie, et tous ceux qui les ont vus ici sont satisfaits, si tous ne sont pas pour moi des flatteurs; mais je ne satisfais point mon propre jugement, parce que je crains de ne pas satisfaire le vôtre. Je vous les envoie. Que votre Seigneurie fasse choix de l'un d'entre eux, si quelqu'un est jugé par elle digne d'être choisi.

« Notre Saint-Père, en voulant m'honorer, m'a mis un lourd fardeau sur les épaules : c'est le soin de la construction de Saint-Pierre. J'espère bien ne pas tomber sous la charge, d'autant plus que le modèle que j'ai fait plaît à Sa Sainteté et est loué par beaucoup de beaux esprits ; mais ma pensée à moi va plus haut encore : je voudrais retrouver les belles formes des édifices antiques, et je ne sais si mon entreprise ne sera pas le vol d'Icare. Vitruve m'apporte sur ce point une grande lumière, mais non autant qu'il faudrait.

« Quant à la *Galatée*, je me tiendrais un grand maître s'il s'y trouvait la moitié des choses que votre Seigneurie m'écrit. Mais dans ses paroles je reconnais l'amour qu'elle me porte, et je lui dis que pour peindre une belle femme il me faudrait voir plusieurs belles, en ajoutant cette condition que votre Seigneurie se trouvât auprès de moi pour faire choix du mieux ; mais, privé que je suis et de bons juges et de belles femmes, je me sers de certaine idée qui me vient à l'esprit ; si cette idée a en elle quelque excellence au point de vue de l'art, c'est ce que j'ignore, mais je me donne beaucoup de peine pour l'avoir.

« Je me recommande à votre Seigneurie.

RAPHAËL SANZIO[1].

« De Rome. »

1. Voici le texte même de la lettre :

« Signor Conte,

« Ho fatto disegni in piu maniere sopra l'invenzioni di V. S. e soddisfaccio a tutti, se tutti non mi sono adulatori ; ma non soddisfaccio al mio giudicio, perchè temo di non soddisfare al vostro. Vo gli mando. Vossignoria faccia eletto d'alcuno, se alcuno sara da lei estimato degno. Nostro Signore con l'onorarmi, mi ha mosso un gran peso sopra le spalle. Questo è la cura della fabrica di S. Pietro Sporo bene di non cadervici sotto ; e tanto più, quanto il modello ch'io no ho fatto piace a Sua Santita, ed è lodato da molti belli ingegni ; ma io mi levo col pensiero più alto. Vorrei trovar le belle forme degli edifizi antichi, ne so se il volo sarà d'Icaro. Me no porge una gran luco Vitruvio, ma non tanto che basti.

« Della Galatea mi terrei un gran maestro, se vi fossero la metà dello tante cose cho V. S. mi scrivo : ma nello sue parole riconosco l'amore che mi porta e le dico che

Bramante était mort au mois de mars 1514, peu de temps après l'avénement de Léon X. Ce fut alors que le successeur de Jules II mit « sur les épaules de Raphaël », selon l'expression de celui-ci, ce nouveau fardeau sous lequel il craint de plier, de diriger les travaux de la reconstruction de Saint-Pierre. Nous voyons qu'il a déjà fait des dessins, soumis des plans. Tout cela a dû lui prendre plusieurs semaines, plusieurs mois peut-être. Les fonctions que l'on peut le moins négliger sont les fonctions nouvelles, et l'amour-propre de Raphaël ne résiste pas au plaisir d'apprendre à son illustre ami que les plans proposés par lui ont satisfait sa Sainteté et ont été loués par les juges les plus délicats, bien qu'il ait l'ambition de faire mieux encore.

Nous avons ainsi la date de la lettre de Raphaël. En la supposant datée de la fin du printemps ou de l'été de 1514, nous ne risquons pas de nous tromper de beaucoup.

La lettre nous apprend en même temps que Raphaël a déjà envoyé à Balthazar Castiglione le dessin de sa *Galatée,* et que celui-ci s'en déclare enchanté. La composition première remonte donc jusqu'avant la mort de Bramante, au mois de janvier ou de février 1514 au plus tard. Mais au moment où il écrit, la fresque est-elle exécutée ? Le carton même de la grandeur de l'original est-il achevé ? Évidemment non ; sur ce point, à notre avis, il ne saurait y avoir doute. La lettre de Raphaël est celle d'un homme tout entier au travail de la création, qui cherche encore et n'est pas satisfait. Il poursuit l'idéale beauté : faute de conseils en qui il ait pleine confiance, faute aussi de modèles suffisants, il s'efforce de retrouver dans sa mémoire les formes pures dont la nature, ici ou là, a pu lui offrir le spectacle et dont l'image est demeurée en lui ; il voudrait que

per dipingere una bella mi bisognera veder più belle, con questa condizione che V. S. si trovasse meco a fare scelta del meglio. Ma essendo carestia e di buoni giudici e di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene alla mente. Se questa ha in se alcuna excellenza di arte, io non so, ben m'affatico d'averla. V. S. mi commandi.

RAFFAELLO SANZIO.

« Di Roma. »

Castiglione fût là pour le guider, lui qui est si fin connaisseur en fait de beauté. Si donc la première esquisse de la Galatée doit être reportée au commencement de l'année 1514, c'est dans la seconde moitié de cette année seulement que la fresque a pu être exécutée; et si l'on songe de combien de travaux Raphaël est alors accablé, — travaux auxquels ajoutent sans cesse les caprices et les fantaisies d'un nouveau pape qu'il faut d'abord contenter — peut-être a-t-il alors attendu assez longtemps le loisir dont il avait besoin pour mener son œuvre à bien. Fallût-il reporter jusqu'à l'année 1515 l'achèvement du carton et la peinture de la Galatée, il n'y aurait là rien de très étonnant. Ce qui est certain, c'est que l'ouvrage, une fois commencé, a été mené avec une singulière rapidité. On sait quels sont les procédés de la fresque, et comment ce genre de peinture ne peut être exécuté que sur un enduit frais, déposé le matin même. M. Müntz, s'aidant d'une échelle, a pu distinguer les lignes du travail successif, et faire la part de l'œuvre de chaque journée; il a ainsi établi que la *Galatée*, telle que nous la voyons, a été toute entière peinte en dix-sept jours. C'était un fier abatteur de besogne, un artiste doublé d'un intrépide ouvrier que l'homme capable d'un tel effort!

II.

Et maintenant que nous avons fixé la date de l'ouvrage, qu'était-ce que ce sujet de Galatée que Raphaël se chargeait d'illustrer et auquel il allait rendre l'éternelle jeunesse? Un vieux sujet, et non parmi les plus illustres de la mythologie grecque.

Le jour où la race aryenne, dans ce mouvement lointain de migration qui l'entraînait vers l'Occident, et du centre de l'Asie la poussait vers l'Europe, atteignit l'extrémité de l'Asie Mineure, elle avait eu soudain comme une révélation nouvelle.

Son génie naturel lui avait, dès son premier éveil, fait voir dans les phénomènes physiques, dans les forces de la nature, tantôt bienfaisants,

tantôt redoutables, surpassant en puissance l'énergie humaine, l'intervention d'êtres supérieurs, les uns bons, les autres méchants, en lutte incessante les uns avec les autres. Au-dessus de l'humanité, pour expliquer le spectacle du monde, elle avait créé les dieux.

Entre tous les phénomènes, un, dès l'origine, l'avait particulièrement frappée, celui qui remplit de terreur les animaux eux-mêmes : l'orage avec ses noirs nuages qui voilent le soleil, avec les sillons éblouissants de la foudre, avec les roulements effroyables du tonnerre, avec les trombes d'eau versées sur le sol. L'orage devint vite le formidable duel entre la puissance de la lumière et celle de la nuit, entre le génie du bien et celui du mal, duel où la victoire, en dernier résultat, demeurait toujours au génie du bien, à la puissance de la lumière. Toute la mythologie primitive est là. Le dieu de la lumière pourra changer de nom et s'appeler Zeus ou Jupiter au lieu de s'appeler Indra ; il demeurera le Dieu souverain, celui qui manie la foudre.

L'orage est le grand spectacle des continents. Lorsque la race aryenne arriva aux limites de l'Asie, elle en vit un autre tout nouveau, non moins saisissant : elle vit la mer ; la mer qui l'arrêtait comme un obstacle en apparence infranchissable, qui pourtant l'invitait à le franchir, lui montrant, par delà les flots profonds, des îles riches, heureuses, verdoyantes, qui faisaient comme une ceinture à la riante Ionie. La jeune imagination aryenne, toute vive et fraîche, entra aussitôt en travail. Elle anima la mer comme elle avait animé le ciel et la terre. Elle enfanta le peuple innombrable des dieux de la mer, s'enchantant elle-même de ses poétiques visions.

On n'a pas assez marqué, peut-être, la part de cette vue de la mer dans le caractère de la mythologie grecque. L'Orient avait connu surtout des dieux difformes et monstrueux ; les dieux de la Grèce sont des dieux sereins, rayonnants de l'immortelle beauté. C'est la mer d'Ionie surtout qui les a faits tels.

L'orage n'est que menaçant et terrible : la mer est belle d'une inexprimable harmonie. Non point la mer telle que le Nord la connaît, telle que l'Océan la montre, avec ses eaux d'un vert pâle, ses vagues ou

MERCURE CONDUIT PSYCHÉ DANS L'OLYMPE

(Fresque du Palais de la Farnésine à Rome)

plaintives ou rugissantes qui viennent, toujours courroucées, battre le pied des falaises, la mer pleine de dangers et de menaces, ennemie des hommes, sans cesse en proie aux tempêtes : celle-là est la mer terrible qui n'inspire guère que de sombres légendes aux marins, ses rudes laboureurs. Tout autre est la mer bleue de l'Archipel. Ce n'est pas qu'elle aussi n'ait parfois d'effroyables colères et n'engloutisse dans ses vagues les imprudents qui se sont fiés à elle : et les dieux de la mer garderont toujours en eux quelque chose de mobile, d'inquiétant et de perfide. Mais les colères sont rares sur la mer d'Ionie. Ce qu'elle est à l'ordinaire, c'est la mer calme qu'un souffle ride à peine. Elle vient avec un bruit de baisers caresser amoureusement le sable du rivage : elle est la mer joyeuse sur laquelle volent les mouettes rapides poussant leurs cris aigus, où se jouent les dauphins. Elle est la mer amie de l'humanité, qui porte sans effort, où elle veut aller, la barque légère poussée par la brise ; elle est surtout la mer belle à voir, merveilleux saphir liquide, limpide et transparent, où se reflète le ciel, où se mirent les rivages : l'incomparable enchanteresse qui attire et retient les yeux, livrant l'esprit aux rêves souriants qu'elle berce de son léger mouvement et de son doux murmure. Elle révèle aux hommes la beauté en leur montrant l'harmonie. Ce furent des dieux beaux et de belles déesses que les êtres dont le génie grec peupla la mer d'Ionie, qu'il imagina se promenant sur les flots lumineux dont une écume, semblable à une dentelle, blanchit la cime, escortés des tritons et traînés sur leur char par les dauphins joyeux.

Ainsi l'on vit des flots bleus surgir la blonde Aphrodite, tordant ses cheveux et venant prendre possession de la terre ; ainsi apparurent, à côté du vieux Nérée, Poseidon, le maître de la mer, devenu bientôt le frère même de Zeus, et Amphitrite, sa compagne, et Palémon, et Protée, et autour d'eux l'innombrable cortège des belles Néréides.

Au temps d'Homère, Galatée n'est encore qu'une des innombrables Néréides, filles de Nérée et de Doris, l'une des plus belles seulement, Galatée blanche comme le lait, ainsi que l'indique son nom, la très illustre, ou, comme nous dirions dans la langue moderne, la triomphante Galatée, ἀγακλειτὴ Γαλάτεια.

Il faut maintenant descendre plusieurs siècles avant que la poésie nous en apprenne davantage sur Galatée, arriver jusqu'aux poètes siciliens, jusqu'aux *Idylles* de Théocrite. Elle est sortie maintenant de la foule des Néréides ; elle a quitté l'archipel ionien pour la mer de Sicile ; elle a son histoire à elle, ou, si l'on aime mieux, sa légende. Elle est aimée du cyclope Polyphème.

Deux fois Théocrite nous entretient de ces amours, dans la sixième idylle et dans la onzième.

Dans la onzième, le Cyclope aime, et il est robuté; il porte dans son cœur, dans son « foie », dit le poète sicilien, la profonde blessure que lui a faite Vénus. Assis sur un rocher au bord de la mer, s'accompagnant de la syrinx, il chante son amour, essayant de fléchir par ses prières l'orgueilleuse beauté, ou du moins de se consoler lui-même par ses chants. Galatée est plus blanche que le lait pressé, plus douce qu'un agneau, plus âpre aussi pour lui que le verjus. Elle lui a pris son âme depuis le jour où elle est venue sur la montagne, en compagnie de sa mère à lui, cueillir l'hyacinthe en fleur : c'était lui qui leur servait de guide. Pourquoi le repousse-t-elle ? Parce que son visage n'a qu'un œil, parce qu'un large sourcil traverse son front d'une tempe à l'autre, parce qu'il est velu. Mais il a des brebis sans nombre, des claies toujours chargées de fromages, un antre où il fait doux l'hiver et frais l'été. Il a pour Galatée pris dans le bois onze chevrettes pleines et dans la montagne quatre oursons. Ces preuves de son amour ne la fléchiront-elles point ? Et tantôt il se lamente, tantôt il supplie, tantôt il s'emporte. Il voudrait savoir nager pour aller chercher Galatée parmi les ondes. Il s'en veut de ne pouvoir se détacher d'elle. Il essaye d'exciter sa jalousie. Galatée n'est point seule au monde ; il est d'autres Galatées et peut-être plus belles encore. Toutes les filles ne le dédaignent pas, beaucoup même le provoquent. — Toute l'idylle en sa mélancolie est pleine de passion sincère et profonde, d'un sentiment intime et pénétrant, d'un charme exquis.

Les mythographes ont cherché et trouvé bien des raisons savantes pour expliquer cette légende du Cyclope épris de la belle Néréide. Peut-être n'était-il pas besoin de regarder ailleurs que dans le cœur humain.

L'adoration de Polyphème pour Galatée, c'est l'éternelle et douloureuse histoire de l'amour qui n'est pas payé de retour. La laideur n'empêche ni le cœur de battre ni l'œil d'être conquis par l'apparition de la beauté. Polyphème aime Galatée comme plus tard le difforme Quasimodo aimera la Esméralda : mais la beauté fuit la laideur ; ce n'est point Quasimodo qu'aimera Esméralda, mais bien le bellâtre Phœbus : si Galatée aime, elle aussi, ce n'est point Polyphème qu'elle aime : le monstre lui fait horreur.

Le sujet de la sixième idylle est un peu différent de celui de la onzième. Rien ne nous dit ici que Galatée ait été touchée par l'amour du Cyclope ; mais elle est coquette, doublement coquette, comme une femme, comme une fille de la mer qu'elle est. Elle ne répond pas à l'amour de Polyphème, mais elle ne voudrait point qu'il l'oubliât. Nul hommage n'est indifférent à la coquetterie. Quelqu'un interroge Polyphème. N'a-t-il point vu, tandis qu'il jouait de la syrinx, Galatée lancer une pomme à son troupeau ? Ne l'a-t-il pas vue ensuite lancer une seconde pomme à son chien qui a couru en aboyant vers la mer, tandis qu'elle glissait, légère et provocante, au bord des flots ? Et Polyphème répond : « Oui, certes ; il a aperçu tous les manèges de la coquette, mais il a feint de ne les pas voir. Il l'adore toujours et donnerait pour elle et sa vie et son œil unique, sa joie suprême ; mais il a appris à la connaître : qu'il la recherche, elle le fuira ; qu'il la dédaigne, c'est elle qui le recherchera. Il s'est regardé naguère dans les flots quand la mer était calme ; il ne s'est pas trouvé laid ; il forcera bien Galatée, par son indifférence affectée, à venir un jour jusqu'à lui ! » Ce n'est plus ici, on le voit, la plainte douloureuse de l'amour non partagé. C'est l'éternelle et souriante comédie de l'homme et de la femme, vieille comme le monde et toujours jeune comme lui.

Rien de plus dans Théocrite. Mais bientôt la légende sicilienne des amours de Polyphème et de Galatée se complète ; elle va se terminer par un dénouement sanglant. Galatée ne faisait que se moquer du Cyclope, même lorsqu'elle le provoquait ; son amoureux, c'était le bel Acis. Polyphème les a surpris, et son amour repoussé se change en fureur ; la bête fauve, un mo-

ment apprivoisée, se réveille en lui. Il a saisi un rocher dans ses mains terribles, il l'a lancé sur les deux amants. Contre l'immortelle Galatée il ne peut rien ; mais Acis n'a pu fuir à temps ; écrasé sous le rocher, son sang rougit la mer. Tout ce que peut obtenir pour lui sa divine amante, c'est qu'il soit changé en un fleuve qui gardera son nom. Telle est la légende finale que du temps d'Auguste recueillera Ovide dans ces *Métamorphoses* où tant de légendes ont été célébrées par le plus habile des versificateurs et le plus surfait des poètes. Lucien, au temps des Antonins, allait bientôt à son tour faire des amours de Galatée un de ces dialogues où se joue son bel esprit[1].

La légende de Galatée fut l'un des sujets favoris de l'art campanien durant la période gréco-romaine. On l'a retrouvée en de nombreux exemplaires sur les murailles des maisons de Pompéi, d'Herculanum et de Stabies ; on l'a retrouvée, plus récemment encore, dans cette coquette maison du Palatin baptisée du nom de la maison de Livie. Le sujet allait admirablement au goût d'un temps élégant et raffiné, qui avait perdu le sentiment profond de la poésie antique et des mythes religieux. La mer et le ciel au milieu d'un paysage de rochers, la belle Galatée se jouant parmi les flots, et en face de sa beauté le contraste du Cyclope difforme et velu ; les coquetteries de la Néréide et les fureurs du monstre : quel thème plus piquant pour la peinture de genre ? quelle représentation plus agréable à voir pour d'élégants épicuriens qui faisaient du plaisir et de l'admiration de la forme le fond même d'une vie que de fiers efforts ne pouvaient plus occuper ? Galatée, Acis, Polyphème inspirèrent nombre de peintres renommés, et sans doute parmi les plus illustres d'alors.

Est-ce une galerie de tableaux réelle ou une galerie imaginaire qu'a décrite le rhéteur Philostrate à la fin du second siècle de l'ère chrétienne, sous le nom de galerie d'un amateur de Néapolis ? On pourra là-dessus discuter longtemps encore. S'il s'agit d'une galerie imaginaire, les descriptions sont tout au moins d'une précision singulière. Dans cette galerie

1. *Dialogues des Dieux marins* : premier dialogue.

figure une *Galatée*, et le passage est trop capital pour que nous manquions à le reproduire ici :

« Ces moissonneurs et ces vendangeurs que tu vois, mon enfant, n'ont fait ni semailles ni plantations ; le sol de lui-même produit pour eux la vigne et les moissons. Ce sont en effet des cyclopes, pour lesquels, comme le veulent les poètes, je ne sais pour quel motif, la terre est fertile sans culture. La terre a donc fait d'eux des pasteurs en nourrissant leurs troupeaux, dont le lait leur sert de boisson et d'aliment. Ils n'ont ni place publique, ni un lieu pour délibérer, ni demeures privées ; ils habitent les cavités des montagnes. Négligeant tous les autres, considère en cet endroit le plus sauvage d'entre eux, Polyphème, fils de Poseidon ; son unique sourcil dessine un arc sur son œil unique ; son nez aplati descend sur sa lèvre. Voilà le monstre qui dévore les hommes comme un lion féroce ; mais en ce moment il ne songe point à un tel repas, ne voulant paraître ni vorace ni odieux ; car il aime Galatée, qui prend ses ébats dans cette mer et la contemple du haut de la montagne. La syrinx est encore sous son bras ; immobile, il chante à la manière des pasteurs que Galatée est blanche et fière, et plus douce que le raisin, et que pour Galatée il élève des faons et de petits ours. Il chante ainsi sous une yeuse et, pendant ce temps, ne sait ni où paissent ses brebis, ni combien elles sont, ni où est la terre. Le peintre lui a conservé l'aspect sauvage et terrible ; il secoue une chevelure épaisse et droite comme un pin ; ses mâchoires voraces découvrent des dents aiguës ; sa poitrine, son ventre, ses bras jusqu'aux ongles, tout est velu. Il veut prendre une tendre expression conforme à son amour, mais son regard a quelque chose de sauvage et de sournois comme celui des bêtes féroces, quand elles cèdent à la nécessité. Galatée, de son côté, se joue noblement sur les flots, menant son attelage de quatre dauphins unis par les mêmes sentiments comme par le même joug et que dirigent, à l'aide d'un frein, les filles de Triton, servantes de Galatée, pour prévenir toute incartade de leur part, toute rébellion contre les rênes. Au-dessus de sa tête, elle déploie au souffle du zéphir une étoffe légère couleur de pourpre, qui lui donne de l'ombre, sert de voile au char, éclaire son front et sa tête d'un reflet

charmant, moins charmant cependant que l'incarnat de ses joues. Ses cheveux ne flottent pas au gré du vent; chargés d'eau, ils défient les efforts du zéphir. Le coude droit est en saillie et l'avant-bras, d'une éclatante blancheur, s'incline au point que les doigts reposent sur l'épaule délicate de Galatée. Les bras ont de molles rondeurs, les seins ont de la fermeté, le genou même a sa grâce. Le pied, d'une délicatesse conforme à la beauté de l'ensemble, pose sur la mer et l'effleure comme pour servir de gouvernail au char. Les yeux sont une merveille ; leurs regards, comme perdus dans l'espace, semblent atteindre les dernières limites de la mer[1]. »

III.

Tel est le sujet que l'antiquité fournissait à Raphaël.

Théocrite avait été imprimé pour la première fois à Milan en 1480. Ovide avait paru pour la première fois à Bologne et à Rome en 1471 ; en 1502, à Venise, les Alde l'avaient réimprimé. Les manuscrits de Lucien, apportés en 1415 par le Sicilien Aurispa, avaient été imprimés en 1496. Quant à Philostrate, ce fut en 1517 qu'il parut ; à cette date, la fresque de Galatée était terminée ; mais assurément alors il était connu déjà de lettrés comme Politien, Bembo, Sadolet : le rapprochement de l'œuvre de Raphaël avec la description de Philostrate ne peut guère laisser de doute à cet égard. Pour de bonnes raisons, Raphaël ne vit aucune des peintures antiques qui avaient célébré Galatée ; mais ses amis, les érudits latinisants et hellénistes, lui traduisaient Théocrite, et Lucien et Philostrate, aussi bien qu'Ovide : ce furent eux, on peut en être certain, qui lui inspirèrent la pensée d'illustrer un tel sujet sur les murailles de la Farnésine.

Mais voici ce qui est bien de Raphaël et ce qui fait son éternelle gloire : c'est la façon dont il va traiter ce sujet. Où les poètes et les

1. *Description d'une galerie de tableaux par Philostrate*, liv. II, chap. XVIII : le Cyclope. Traduction de M. Bougaud.

peintres anciens, venus en un temps où l'intelligence des mythes glorieux de la vieille Hellade avait presque entièrement disparu, n'avaient trouvé que des thèmes gracieux ou délicats, des prétextes à déclamation poétique, des occasions de montrer leur bel esprit, Raphaël va rencontrer la plus haute inspiration. C'est surtout aujourd'hui que les fouilles ont fait surgir du sol les Galatées des peintres campaniens que l'on voit de combien Raphaël leur est supérieur. Ce fils de l'Italie et de la Renaissance a possédé le sentiment de la mythologie antique en un degré où les peintres de l'époque gréco-romaine ne le possédaient plus. C'est lui et non pas eux qui est le vrai fils, l'héritier légitime de la Grèce. Son âme méditative, sincère, éprise uniquement de la beauté, est entrée en communication intime, en communion profonde avec le génie de l'antiquité.

Il se met en face de ce sujet de Galatée, et aussitôt pour lui le sujet s'agrandit, s'ennoblit, s'élève. De ce qui n'a été jusqu'à lui qu'un motif ingénieux pour des décorations, pour des peintures de genre, il tirera l'œuvre la plus sereine, la plus digne du grand art. La grâce un peu maniérée de Théocrite, la déclamation d'Ovide, le bel esprit de Lucien, il semble qu'il n'en ait même pas été effleuré. Avec lui, Galatée remonte aux plus beaux temps de la Grèce; on dirait que c'est non pas Théocrite ou Ovide qu'il illustre ou Philostrate qui l'inspire, mais le grand Homère lui-même. Que l'on compare la *Galatée* de la Farnésine aux fresques exécutées plus tard sur le même sujet dans le palais Farnèse par ce merveilleux décorateur appelé Annibal Carrache, c'est alors que l'on verra combien était haute l'inspiration de Raphaël, combien noble et profonde son émotion d'artiste.

Par une belle après-midi de printemps, sur la mer calme et bleue, sous le soleil radieux, sous le ciel serein, Galatée se promène sur les flots, son empire. Une large coquille lui sert de char, de gais dauphins la traînent. Elle, debout, tenant d'une main distraite les rênes qui guident son docile attelage, appuyée sur un pied, jeune, droite et fière, les regards levés vers le ciel, glisse sur les flots légers qui se courbent. Il est là quelque part sans doute assis sur un rocher, le Cyclope qui l'aime,

absorbé dans l'adoration que lui cause cette vision. Elle n'y prend même pas garde. Elle est la beauté souveraine qui passe, se sentant belle souverainement ; elle est la splendeur radieuse et triomphante, l'apparition de l'idéal qui se laisse voir et admirer un moment des yeux mortels. Une draperie de pourpre l'enveloppe à demi, et tantôt voile, tantôt découvre ses formes éblouissantes de jeunesse robuste et de pureté sculpturale. Le léger zéphir ici presse contre elle, là, fait flotter dans l'air les plis de son manteau : il se joue dans les flots de la blonde chevelure dénouée qui pend derrière sa nuque.

Est-elle simplement Galatée la Néréide ? N'est-elle pas plutôt Amphitrite elle-même, la reine des Néréides ? N'est-elle pas plutôt encore Aphrodite, fille de la mer, descendue de l'Olympe pour se promener une heure sur les flots dont elle est sortie ? Elle est bien une reine qui parcourt son empire, elle est bien l'immortelle déesse habitante de l'Olympe. Autour d'elle elle sème, elle enfante partout la jeunesse dont elle rayonne, la joie, l'amour, la vie. A ses pieds un adorable amour couché sur le dos, ramassé dans une draperie rose comme en un berceau, a saisi l'extrémité de l'une des rênes dont les dauphins sont attachés ; il se fait lui aussi traîner en souriant. Alentour, des Tritons et des Néréides jouent parmi les vagues et se tiennent embrassés. Dans le ciel, où montent de légères vapeurs blanchâtres, d'autres amours non moins adorables glissent, soutenus par leurs ailes : joyeux, ils tendent leurs arcs et lancent leurs flèches.

Des critiques animés des meilleures intentions ont voulu voir dans cette peinture un chant mystique en l'honneur du spiritualisme chrétien. Ils ont opposé Galatée aux Néréides qui l'environnent et qu'entraîne la volupté : ils ont trouvé dans les yeux de Galatée la douleur. Le triomphe de l'âme sur les sens, de l'esprit sur la matière, l'âme purifiée par la souffrance aspirant à remonter au ciel sa vraie patrie, voilà pour eux le sens du *Triomphe de Galatée*. Ah ! qu'une si ingénieuse et pieuse explication eût surpris Raphaël ! Il ne pensait guère assurément ni à la philosophie spiritualiste ni aux mystères chrétiens lorsqu'il composait son œuvre : et où donc est-elle, de grâce, dans la sereine et superbe figure de Galatée, cette mélancolie, cette douleur dont on nous parle ? Ce jour-là,

[illegible] de Mare sc.

PSYCHÉ RAPPORTE DES ENFERS LE VASE DE L'IMMORTALITÉ

(Fresque du Palais de la Farnesine à Rome.)

[illegible] des [illegible]

Imp. [illegible]

Raphaël fut païen, uniquement païen, païen comme l'avaient été un Phidias ou un Praxitèle, — et c'est bien assez pour sa gloire. *Galatée*, c'est l'hymne merveilleux chanté par un grand artiste en l'honneur de la beauté superbe et radieuse, de la beauté triomphante, la Vénus victorieuse, la Vénus Uranie d'où vient sur la terre tout ce qui est force, tout ce qui est joie, tout ce qui est amour. Elle se montre, et l'air est doux, la brise légère, le ciel pur, la mer sereine ; tout ici-bas la célèbre et lui sourit : elle se montre, et il lui suffit d'apparaître en sa glorieuse sérénité pour répandre autour d'elle, comme à pleines mains, le bonheur, la fécondité, la vie. N'est-ce pas là la conception antique elle-même dans son naturalisme si puissant et si chaste à la fois? Et, si l'on voulait un commentaire à la peinture de Raphaël, où le trouver, sinon dans les vers d'un des plus grands poètes de l'antiquité, dans le chant triomphal en l'honneur de Vénus par lequel s'ouvre le poème de Lucrèce ?

Æneadum genitrix, hominum divumque voluptas,
Alma Venus, cœli subter labentia signa
Quæ mare navigerum, quæ terras frugiferentes,
Concelebras ; per te quoniam genus omne animantum
Concipitur, visitque exortum lumina solis :
Te, dea, te fugiunt venti, te nubila cœli,
Adventumque tuum : tibi suaves dædala tellus
Summittit flores ; tibi rident æquora ponti,
Placatumque nitet diffuso lumine cœlum.

On peut se rappeler ces vers admirables devant la fresque de Raphaël, sans que ce souvenir lui fasse tort. Quel éloge plus grand faire de l'artiste de la Renaissance ? Celui-là même qui, dans la *Dispute du saint Sacrement*, dans ses *Vierges*, avait été pénétré si profondément du sentiment chrétien, qui allait exprimer si bien, dans ses cartons des Loges ou des tapisseries du Vatican, la poésie sévère de la Bible ou des Actes des Apôtres, prend une légende de la décadence païenne et il la relève aussitôt : il lui rend aussitôt la poésie, la grandeur, la majesté de la conception antique. Lucrèce ou Virgile eût admiré la *Galatée* comme nous l'admirons. Quel Grec contemporain de Périclès ne l'eût jugée digne de

décorer un temple ? Ce n'est pas à l'auteur qu'Apelle eût dit : « Ne pouvant la faire belle, tu la fais riche. »

IV.

Il faut être absolument sincère, même en présence des œuvres que l'on admire le plus, en présence de celles-là surtout. Il y a plus d'une réserve à faire sur la *Galatée*. Si la composition en est incomparable et donne, chose si rare même dans les plus belles productions de l'art, l'impression de la perfection, il n'en est malheureusement pas de même de l'exécution. Plus de trois siècles et demi ont passé sur la *Galatée*; la fresque que nous voyons n'est plus celle qu'ont vue les contemporains. Par endroits, l'enduit s'est fendu ; ailleurs il s'est écaillé. Le côté gauche du tableau a particulièrement souffert; l'humidité a fait son œuvre; la draperie de pourpre a, çà et là, pris d'affreuses teintes violacées. Le visage, les épaules, la poitrine de Galatée ont subi les injures du temps : quelque maladroit a dû repeindre le genou, dont la rotule est si dure et si déplaisante à voir. Telle est la condition de la peinture; elle n'a point la durée pour elle. Que restera-t-il, dans mille ans seulement, de toutes les merveilles de la Renaissance ?

Mais, à côté de la part du temps, il en est une autre qu'il faut faire. Si toute la partie supérieure de la *Galatée* est d'une harmonie, d'une puissance et d'un charme qui ne redoutent aucun parallèle, que dire de la partie inférieure, si l'on excepte l'adorable enfant qui joue au pied de Galatée, mollement bercé sur sa draperie couleur de rose ? Que dire des deux Néréides et des Tritons qui les portent ? Quoi de plus disgracieux que la draperie jaune, la bandelette orange jetée dans les cheveux de la Néréide de gauche ? Quoi de plus affreux que les nageoires et la croupe verdâtre, d'un vert criard et faux, des Tritons ? Il n'y a ni souplesse, ni grâce, ni vie dans les corps de femmes; un abominable ton de cuivre a envahi leur torse et jusqu'à leur visage; il leur ôte toute délicatesse et

toute grâce. Les Tritons sont plus affreux encore. Le pain d'épice et le chocolat possèdent seuls cette hideuse teinte marron dont le peintre les a revêtus.

Dire que les tons ont changé à ce point depuis trois siècles, c'est se payer d'une raison trop commode et trop hypothétique; rejeter la faute sur les disciples par lesquels Raphaël a pu se faire aider, ici comme en tant d'autres de ses ouvrages, sur le Rosso ou sur Jules Romain, c'est donner au maître la partie trop belle : il serait trop injuste de faire sans cesse et partout deux parts : l'éloge qui reviendrait toujours de droit à Raphaël, la critique qui de droit serait toujours réservée à ses collaborateurs. Non, c'est bien à Raphaël lui-même que doit s'adresser notre critique : qu'il ait fait lui-même ou non ce qui nous déplaît, il ne l'eût point accepté dans une œuvre à laquelle il attachait l'importance de celle-ci, une œuvre étudiée et exécutée avec amour, s'il n'en eût été satisfait. Ces verts, ces jaunes, ces chocolats, il les a sans doute bien réellement voulus.

Toute sa vie les verts et les jaunes lui ont joué de méchants tours. On retrouve ces verts criards et blessants dans la *Messe de Bolsène*, dans l'*Héliodore*, dans les Cartons des tapisseries; on retrouve ces jaunes violents dans les mêmes peintures, dans les mêmes cartons, dans les Sibylles de l'église della Pace. Autant Raphaël a compris les harmonies du blanc, du rouge, du noir, autant lui ont échappé presque toujours les harmonies du vert et du jaune, — j'ajouterai du bleu ou du violet. Il y avait là certainement quelque chose qui manquait à son œil. Ce quelque chose a manqué à plus d'un Italien. A combien d'Italiens, de Romains surtout, ne manque-t-il pas encore aujourd'hui ? Qui s'est promené une après-midi sur le Pincio, à l'heure de la musique, sans être frappé du goût déplorable des femmes de Rome pour le jaune, plus encore pour le vert qui leur va si mal !

V.

Cette première fresque de la Galatée en appelait d'autres. C'est comme le premier chapitre d'un livre dont la suite n'a pas été écrite. A côté du panneau où se montre à nos yeux Galatée triomphante, d'autres panneaux vides semblent attendre des peintures qui ne sont pas venues. Il s'est trouvé un audacieux, parmi les contemporains mêmes, pour essayer de remplir l'un de ces panneaux. L'intention de Raphaël, au moment où il abordait le principal sujet, était-elle de continuer la série et d'illustrer dans la salle de la Farnésine toute la légende de Galatée? On n'en saurait guère douter, quand on connaît les habitudes de la peinture italienne, alors même que nous n'aurions pas sur ce point l'intéressant témoignage de Politien.

Cependant ce projet ne fut pas mis à exécution. Il ne s'est pas conservé, parmi les innombrables dessins de Raphaël, seulement une esquisse qui nous apprenne comment il comptait traiter les autres parties de son sujet. Il était déjà occupé de bien des travaux, on l'a vu, au moment où il peignait la *Galatée*, et chaque jour allait, selon sa propre expression, mettre encore, durant les courtes années qui lui restaient à vivre, un fardeau nouveau sur ses épaules. Peut-être déjà l'histoire de Psyché l'avait-elle attiré, et ce nouvel enthousiasme le possédait-il tout entier. S'il en est ainsi nous n'avons rien à regretter.

Ce qui est plus vraisemblable, c'est qu'il se détacha de lui-même et sans effort. Dans la Psyché telle qu'il la comprit, il allait trouver l'Olympe tout entier, avec ses dieux et ses déesses, tous harmonieux et superbes, exprimant les types différents de la beauté et de la force humaine, mais tous les fils et les filles du ciel. La légende de Galatée, même agrandie et élargie, ne se prêtait point à un semblable développement. Trois acteurs seulement y ont place : Galatée, Acis et le Cyclope. On voit bien quelle admirable peinture eût pu faire Raphaël d'Acis et de Galatée. Mais quoi !

il fallait bien l'aborder, cette triste physionomie de Polyphème, avec son œil unique, son corps velu, son effroyable sauvagerie ! Il n'est pas téméraire de penser que ce fut devant cette tâche surtout que Raphaël recula. Tout en lui répugnait à la simple laideur, à la difformité plus encore. Son imagination ne se plaisait que parmi les formes élégantes et harmonieuses. Il tourna et retourna sans doute en lui-même cette apparition du monstre horrible ; il n'arriva point à surmonter l'horreur qu'elle lui inspirait.

Il avait été droit d'abord à cette vision de Galatée triomphante qui l'avait fasciné ; il l'avait vue surgir devant ses yeux enchantés en lisant la description de Philostrate ; il l'avait vue apparaître plus nettement encore dans les vers de Théocrite : « La blanche Galatée court légère sur le flot limpide qui vient avec un doux murmure expirer sur le rivage ». Il avait réalisé cette vision ; que lui fallait-il de plus ? N'avait-il pas tiré de cette légende tout ce qu'elle pouvait fournir dont se pût inspirer son génie ? Le reste lui importait peu ; et que nous importe le reste, à nous aussi ? Laissons à leur sort le pauvre Acis et Polyphème. Ne reprochons pas à Raphaël d'en être demeuré là. Tout ce qu'il avait à dire, il l'avait dit.

CHAPITRE V

L'HISTOIRE DE PSYCHÉ

I.

Il faut descendre très bas dans la littérature ancienne pour y rencontrer le nom et les aventures de Psyché. C'est un écrivain de l'époque Antonine, Apulée, qui, dans son livre des *Métamorphoses*, si curieux et à plus d'un titre si étrange, nous a, le premier, et à peu près seul, raconté cette histoire merveilleuse. Encore nous la raconte-t-il bien moins comme une légende religieuse que comme un véritable conte de fées, une « fable milésienne », selon l'expression d'alors. C'est une vieille femme, « demi-folle et prise de vin », qui fait, dans une caverne de brigands, ce récit à une jeune fille que les brigands ont enlevée le jour même de ses noces, au moment où elle allait être unie à son fiancé, et qui pleure toutes les larmes de ses yeux. En lui racontant les épreuves de Psyché, elle essaye tout à la fois de la distraire et de la consoler. L'écrivain lui-même, changé momentanément en âne par un maléfice, écoute cette narration et regrette, nous dit-il, de n'avoir ni stylet ni tablettes pour noter exactement une fable aussi jolie.

Voici le résumé du récit de la vieille. Il s'agit bien d'un conte de fées, et le récit débute ainsi qu'ont de tout temps débuté les contes de fées.

« Il y avait une fois un roi et une reine »... Ce roi et cette reine avaient trois filles, belles toutes trois ; mais Psyché, la plus jeune, surpassait prodigieusement en beauté ses deux aînées. Jamais encore la terre n'avait vu merveille aussi accomplie. On vient de toutes parts pour l'admirer ; pour elle on déserte les temples mêmes de Vénus. Mais sa beauté est si parfaite que c'est l'adoration qu'elle inspire et non pas l'amour : ses deux sœurs se sont mariées et ont épousé des rois ; elle, personne n'ose demander sa main. Psyché la première maudit le don fatal qu'elle a reçu.

Cependant Vénus s'est courroucée contre cette mortelle pour laquelle on abandonne ses temples ; elle veut voir cette rivale, et après qu'elle l'a vue sa colère s'accroît encore. Pour se venger elle appelle son fils, elle veut que, pour châtier cette insolente, il la frappe de ses traits, qu'il la rende amoureuse du plus laid, du plus hideux, du plus disgracié des hommes.

L'Amour a vu Psyché, mais ce n'a pas été pour la haïr. Loin de se prêter aux vengeances de sa mère, il veut faire de Psyché sa femme. Un oracle est consulté ; il rend une réponse terrible. L'époux auquel Psyché est destinée n'est point un mortel, c'est un monstre terrible, un dieu dont Jupiter, dont les enfers même redoutent la puissance. Que l'on conduise donc Psyché au sommet d'un âpre rocher, au milieu d'une pompe funèbre ; qu'on l'y abandonne : là, celui auquel elle appartient la viendra prendre.

On y conduit, on y abandonne la pauvre enfant, résignée à son sort, et qui s'attend pour le mieux à être dévorée vive par quelque épouvantable dragon. Au moment même où elle attend la mort, elle se sent tout d'un coup soulevée dans les airs : c'est le Zéphyr qui l'enlève et bientôt la transporte au seuil d'un palais enchanté dont les portes s'ouvrent devant elle. Là sont réunies toutes les merveilles de l'art et toutes les splendeurs de la richesse ; elle marche comme dans un rêve parmi ces magnificences qui lui appartiennent. D'invisibles servantes s'empressent autour d'elle pour prévenir et satisfaire tous ses désirs ; une table surgit toute chargée des mets les plus exquis ; d'invisibles musiciens, des chanteurs invisibles

lui font entendre un délicieux concert. A peine s'est-elle mise au lit, à peine les lampes se sont-elles éteintes, que le mystérieux époux vient prendre place à côté d'elle; mais quand le lendemain elle s'éveille et cherche celui qu'elle craignait si fort et qu'elle aime déjà, elle le cherche en vain; avant le jour l'époux a disparu.

Chaque nuit il revient, chaque nuit il disparaît avant l'aube. Psyché l'adore, et déjà porte dans son sein le fruit de leurs amours; elle voudrait voir son visage, mais son époux lui prédit les maux les plus effroyables si jamais elle cédait à cette curiosité.

Cependant ses sœurs, jalouses d'elle depuis longtemps, sont venues sur le rocher où elle a été exposée pour s'assurer qu'elle a bien réellement péri. Psyché entend leurs appels : elle demande à son époux la permission de les revoir; malgré ses avertissements elle persiste dans son désir. Le Zéphyr reçoit l'ordre de les transporter à leur tour dans le palais enchanté. Elles voient sa fortune, reçoivent d'elle de superbes présents : leur jalousie ne fait que s'accroître. Elles se jurent de détruire le bonheur de leur sœur trop favorisée. Elles ne revoient Psyché que pour la questionner sur son mystérieux époux, et les peintures qu'elle leur fait ne s'accordent pas toujours entre elles. Pressée de questions, la vérité lui échappe enfin : cet époux elle ne l'a jamais vu; il lui a même sévèrement interdit de chercher à le voir jamais. Eh bien! s'il se cache ainsi, c'est qu'il est un monstre horrible : une hydre au cou gonflé de poison, qui n'attend pour la dévorer que le dernier jour de sa grossesse. Qu'elle prenne les devants, qu'elle saisisse un poignard et le tue.

La pauvre Psyché, malgré les conseils répétés de son époux, est vaincue par ces fatales suggestions. La nuit suivante, tandis que cet époux sommeille, elle se lève doucement, allume la lampe, saisit un poignard : elle regarde le monstre et son poignard lui échappe des mains. Son époux c'est Cupidon lui-même, le plus jeune et le plus beau des dieux, le plus digne d'être aimé! Ce monstre, le voilà donc! Elle reste absorbée dans une contemplation qui la ravit. Mais une goutte d'huile bouillante est tombée de la lampe sur la cuisse du dieu ; Cupidon se réveille.

C'en est fait du bonheur de Psyché; une seconde d'imprudente curio-

T. de Mare

VÉNUS ET PSYCHÉ

sité a suffi pour le détruire à jamais. Cupidon s'enfuit en la maudissant, et par une jambe elle essaye en vain de le retenir. La fatalité s'est accomplie. Cet époux qu'elle a voulu voir, elle ne le verra plus. Psyché, abandonnée, n'a plus qu'à mourir. Elle veut mourir, en effet, et se précipite dans le fleuve voisin; mais le fleuve ne veut pas d'elle et la dépose sur la rive. Quant à ses infâmes sœurs, leur châtiment ne se fait pas attendre : Zéphyr les enlève une dernière fois au moment où elles venaient s'assurer du succès de leur machination; mais c'est pour les laisser retomber au fond d'un précipice où elles trouvent la mort.

Cependant Vénus a appris l'odieuse trahison de son fils et sa fureur redouble. Elle enferme à double tour Cupidon, elle va trouver les grandes déesses Junon et Cérès, elle va trouver Jupiter lui-même et lui demande vengeance. Mercure descend sur la terre pour annoncer que Vénus réclame Psyché, son esclave fugitive, et défendre à qui que ce soit de lui accorder asile. Pendant ce temps l'infortunée Psyché erre çà et là. Elle implore tour à tour et Cérès et Junon dans leurs sanctuaires, mais ni Cérès ni Junon ne peuvent ou ne veulent rien faire pour elle. Il ne lui reste plus qu'une ressource, c'est d'aller elle-même se livrer à la déesse qui la poursuit. Peut-être ainsi fléchira-t-elle son courroux. Psyché se livre en effet, mais Vénus n'est point désarmée par cette soumission, et c'est l'insulte aux lèvres qu'elle accueille son ennemie.

Alors commence pour la pauvre Psyché la série des épreuves que lui impose Vénus irritée, espérant bien que dans l'une d'elles elle périra sûrement; et à chaque épreuve, en effet, Psyché s'abandonne au désespoir. Mais chaque fois un génie ami vient à son secours et la sauve. C'est d'abord un tas de graines mêlées qu'avant la fin du jour il faut qu'elle ait triées; la fourmi accourt et appelle ses sœurs : avant la fin du jour le triage est accompli et toutes les sortes de graines mises à part. C'est ensuite un troupeau de brebis furieuses dont il faut qu'elle rapporte des flocons de laine : un roseau parle à Psyché et l'instruit; elle n'a qu'à attendre et à cueillir sur les buissons les flocons de laine que les brebis y ont laissés au passage; l'épreuve est surmontée une fois encore. Voici une épreuve nouvelle : il faut aller remplir un vase de l'eau qui se préci-

pite dans le Styx du sommet d'un rocher glissant que gardent d'épouvantables dragons. L'aigle, l'oiseau de Jupiter, l'oiseau protecteur des amours qui enleva Ganymède, vient à son aide. C'est lui qui ira remplir le vase au sommet du rocher et le rapportera à Psyché. Une dernière et plus redoutable épreuve succède. Psyché reçoit l'ordre d'aller aux enfers demander à Proserpine la boîte pleine du secret de l'éternelle beauté et de la rapporter à Vénus. La tour d'où elle songeait à se précipiter pour finir ses maux prend la parole et lui apprend ce qu'elle doit faire, ce qu'elle doit éviter, pour traverser deux fois le Styx et échapper à la fois aux monstres du Tartare et aux pièges qui lui seront tendus pour la retenir. Psyché descend aux enfers; elle en revient rapportant la boîte divine. Mais la curiosité, qui déjà l'a perdue, va la perdre encore. Elle ne résiste pas à la tentation d'ouvrir la boîte précieuse et de dérober quelque chose pour elle-même du secret de l'éternelle jeunesse qui y est contenu. La boîte se vide aussitôt et un invincible sommeil s'empare de Psyché. C'en est fait d'elle. Heureusement Cupidon enfin délivré, et qui l'aime toujours, aperçoit le péril où elle est : il accourt ; il fait rentrer dans la boîte les dons qui s'y trouvaient renfermés ; Psyché, réveillée, apporte à Vénus, désappointée, le présent de Proserpine.

Cupidon fait plus : il va à son tour trouver Jupiter, lui conte son amour et les infortunes de Psyché. Le roi des dieux n'a rien à lui refuser. Il donnera à Psyché l'immortalité ; il forcera Vénus à lui accorder son pardon, à l'accepter pour sa bru. Tandis que Mercure va chercher Psyché, Jupiter convoque l'assemblée des dieux. Psyché y est introduite, et, devant l'Olympe réuni, les fiançailles sont célébrées. Un magnifique repas succède aussitôt. A la place d'honneur sont couchés les deux époux, Cupidon tenant Psyché dans ses bras ; à côté d'eux Jupiter et Junon. Tous les dieux prennent place dans leur ordre. Le nectar circule ; Ganymède remplit auprès de Jupiter son rôle d'échanson. Bacchus sert les autres dieux. Vulcain cuisine aux fourneaux; les Heures sèment partout des fleurs ; les Grâces répandent des parfums ; les Muses se chargent du concert. Apollon chante en s'accompagnant de la cithare; Vénus elle-même danse aux sons d'une douce musique. C'est ainsi que Psyché est

enfin unie à Cupidon, et de leur union naît une fille immortelle que les hommes ont appelée la Volupté.

II.

Tel est le récit d'Apulée. Mais bien longtemps avant que le rhéteur carthaginois s'emparât de ce sujet et lui donnât la forme littéraire par laquelle il a été consacré, et qui de l'antiquité l'a transmis aux âges modernes, le récit circulait déjà dans l'imagination populaire. Il passait de bouche en bouche et de génération en génération avec toutes sortes de variantes. Il avait pris place parmi les légendes religieuses, parmi celles que la philosophie et l'art avaient le plus développées. Il avait pour lui cet avantage de satisfaire à la fois les esprits naïfs qui demandaient seulement à un conte bleu de les distraire et de les émerveiller, d'offrir aussi à ceux qui aiment à réfléchir un symbole sous lequel ils pouvaient abriter les plus nobles doctrines, chacun y mettant à peu près à son gré la doctrine morale qu'il voulait.

La religion antique, celle des Grecs et des Romains, a différé en un point capital de la religion telle que l'ont conçue les temps modernes. Elle n'a jamais connu d'orthodoxie. Elle n'a jamais eu de dogmes, jamais possédé de théologiens. Ou plutôt ses théologiens ont été les poètes, les artistes, les philosophes. La religion aryenne était bien l'œuvre de l'homme, créant à son image la divinité ; elle était sortie tout entière de l'imagination populaire, mise en éveil par le spectacle de la nature, par les émotions de la vie.

Les poètes étaient venus les premiers ; ils avaient recueilli les légendes qui erraient sur les lèvres de tous, ils les avaient coordonnées, ils les avaient fixées, ils leur avaient donné une forme harmonieuse et belle. Ils y avaient ajouté ce qu'inventait leur propre imagination, et si ces inventions étaient belles et heureuses, l'imagination populaire les adoptait aussitôt. D'autres poètes, venus après les premiers, gardaient la

liberté dont leurs devanciers avaient joui. Ainsi l'Olympe s'élargissait et se peuplait sans cesse, et si les récits des poètes étaient divers ou même contradictoires, nul ne songeait à en être scandalisé : chacun à son goût prenait le récit qui lui agréait davantage. Étaient-ils bien vrais, bien authentiques, tous ces exploits des dieux, toutes ces aventures héroïques, amoureuses, tragiques ou comiques, où leurs noms étaient mêlés? L'esprit grec ne se posait même pas ces questions. L'enfant à qui l'on fait de beaux contes de fées ne sait trop si ce sont de véritables histoires ou des fables. Tout ensemble il n'y croit pas et il y croit. Ils l'émeuvent, ils l'enchantent, et cela lui suffit.

Et puis les artistes étaient venus après les poètes. Avec la couleur sur les murailles, dans le marbre ou le bronze, ils s'étaient inspirés à leur tour et des légendes populaires et de l'œuvre des poètes, et selon leur génie ils y avaient ajouté à leur tour. Ils avaient rendu visibles aux yeux les divinités que jusqu'alors l'imagination seule avait rêvées; et quand ils y avaient mis, comme Phidias en son Jupiter Olympien, quelque chose de plus grand et de plus vraiment divin pour la majesté et l'expression, on disait d'eux qu'ils avaient ajouté à la religion des hommes. Selon leur fantaisie, et sans avoir à craindre d'être accusés d'impiété, ils retraçaient au fronton des temples ou sous les portiques des cités les scènes de la vie des dieux, toujours si étroitement mêlée à l'histoire de l'humanité, leurs amours, leurs luttes, leurs vengeances redoutables.

Puis les philosophes étaient venus, cherchant le mot de l'éternelle énigme de la vie, s'efforçant d'expliquer et la souffrance, et le mal, et l'injustice, d'arracher à la nature ses secrets, de trouver d'où l'homme vient et où il va, et ce que signifient ces désirs contradictoires qui le poussent et le tourmentent de la naissance jusqu'à la mort. Sauf de bien rares exceptions, il n'y eut point de conflits entre la philosophie et la religion. Si profondément liée qu'elle fût avec les institutions de chaque cité, la religion populaire ne chercha point querelle à la liberté audacieuse de la philosophie; la philosophie non plus ne chercha point querelle à la religion qui la laissait libre : il lui suffit du droit d'interpréter les légendes. Elle choisit parmi ces légendes, elle adopta celles qui lui sou-

VÉNUS ET PSYCHÉ.

(Étude à la sanguine pour la fresque; dessin du Musée du Louvre.

riaient davantage, dont les symboles se prêtaient le mieux aux doctrines qu'elle voulait propager. Les philosophes eux-mêmes inventèrent et transmirent des mythes nouveaux. Race véritablement unique que la race grecque, enfantine et virile à la fois, tour à tour et tout ensemble poète, artiste, philosophe; ne s'attachant à une forme que si elle permettait à l'imagination de rêver et à l'esprit de réfléchir, n'acceptant une idée que si elle pouvait se traduire aux yeux par une forme visible.

Ainsi selon les âges, les curiosités nouvelles, les besoins nouveaux intellectuels et moraux des générations, la mythologie hellénique se transformait insensiblement. De l'orphisme au pythagorisme, du pythagorisme au platonisme, du platonisme au mysticisme alexandrin, le mouvement ne s'arrêta pas. Durant plusieurs siècles il y eut, coexistant l'une à côté de l'autre, comme deux religions : l'une, la religion officielle, faite surtout de formules et de souvenirs, de mythes et de légendes dont le sens même s'était perdu, si jamais ils avaient eu un sens; l'autre, la religion vraiment vivante, n'attaquant pas la première, mais bien distincte pourtant, ayant ses mythes à elle, jeunes et féconds, propageant à leur abri ses doctrines, ses préceptes moraux, ses espérances. L'initiation se faisait aux sanctuaires où les Mystères étaient célébrés. Presque tous ces mythes vinrent de l'Asie, mère féconde des religions. Les jeunes dieux, Apollon, Dionysos, Adonis, remplacent peu à peu dans la piété des croyants les dieux anciens, Jupiter excepté, qui devint de plus en plus le souverain arbitre du monde, tout juste et sans faiblesses, pour l'appeler de son vrai nom, le Dieu unique. Encore un peu et arriveront dans le monde gréco-romain, protégés par les Mystères, Isis et Osiris, les dieux de l'Égypte, et les cultes syriaques, et Mithra, le dieu de la Perse, et à côté d'eux, objet d'un culte également mystérieux, le dieu nouveau qui triomphera de tous les autres, à qui le monde va appartenir, le Crucifié du Golgotha, le Messie juif, le Fils du Père, ressuscité trois jours après sa mort.

Parmi les légendes de l'Asie était venue de bonne heure l'histoire de Psyché. Elle avait cet avantage pour elle que chacun, naïf ou raffiné, poète, artiste ou philosophe, y trouvait également son compte. La foule, enfants ou grandes personnes, a toujours aimé le merveilleux, et toute

cette histoire se passe dans la région du merveilleux. La foule a toujours aimé et aimera toujours les légendes de l'amour avec leurs joies et leurs peines; et quelle légende de l'amour plus complète que celle-ci, plus dramatique, plus touchante aussi! Comment ne pas s'intéresser à la pauvre Psyché, victime innocente et inconsciente de la jalousie de ses méchantes sœurs, de la haine injuste de Vénus, si cruellement persécutée, douce et résignée, condamnée à de si rudes épreuves! Il y avait dans ses malheurs de quoi tirer des larmes de tous les yeux. Et le conte finit bien, ce qui est quelque chose encore : Psyché est récompensée à la fin; elle obtient l'immortalité, elle est unie à jamais à celui qu'elle aime et qu'elle reconquiert après l'avoir perdu. Beaucoup assurément ne songeaient à demander au récit que le charme du récit même.

Pour ceux qu'attirait la forme surtout, où trouver de plus gracieuses figures sur lesquelles l'imagination se plût à se fixer? Psyché est la plus belle des filles de la terre, belle à rendre jalouse Vénus elle-même. Elle est jeune, elle est rayonnante, elle est aimée du plus beau, du plus triomphant des dieux, d'Éros lui-même. Le baiser d'Éros et de Psyché, c'est l'embrassement de la jeunesse par la jeunesse, c'est l'abandon et l'ivresse de la dix-septième année, toute innocence et volupté, l'éternel sourire de la terre et du ciel en un jour de printemps, le poème radieux de l'amour et de l'adolescence. Il l'avait bien compris ce sculpteur grec, disciple sans doute de Praxitèle, qui modela ce groupe d'Éros et de Psyché dont la copie au musée du Capitole a gardé tant de grâce et tant de charme, un si pénétrant parfum de volupté, que les papes l'avaient, aussi bien que la célèbre Vénus, relégué au musée secret. Et à côté de Psyché et d'Éros voici, réunis en cette même légende, et Vénus, et Junon, et Jupiter, et Mercure, et tous les dieux de l'Olympe, jusqu'à ceux de l'enfer. Comment l'histoire de Psyché n'eût-elle pas séduit les artistes? Ce qu'ils y virent surtout, ce furent les deux principaux acteurs eux-mêmes : Psyché tantôt éprouvée et tantôt triomphante : les éternelles luttes de l'amour, où tantôt on souffre et tantôt on fait souffrir. Ils se plurent, dès l'époque macédonienne, à sculpter sur les pierres dures, à multiplier sur les murailles la représentation de ces combats; ici Psyché qui enchaîne les Éros,

enfants gracieux et mutins, et les châtie; et là, les Éros qui se divertissent à torturer leur pauvre victime.

Pour ceux qui aimaient à raisonner et à donner un sens moral ou philosophique aux contes, ils pouvaient à leur gré appliquer à celui-ci à peu près l'interprétation qui leur plaisait. Pour les uns, Psyché c'était l'allégorie de la curiosité féminine. La curiosité perd la Psyché hellénique comme elle a perdu l'Ève de la légende biblique : elle a voulu voir, malgré les défenses formelles, son mystérieux époux, et lorsqu'elle l'a vu il s'évanouit; malgré cette première leçon, une seconde fois encore sa curiosité lui est fatale. Les philosophes allaient plus loin encore. Le nom grec de Psyché signifie à la fois l'âme et une sorte de papillon de nuit. On sait quel rôle important ont joué de tout temps les mots dans le développement des mythes et les interprétations mystiques. Pour les philosophes, pour les mystiques, Psyché devient le symbole même de l'âme; elle a des ailes; Éros, c'est le désir qui la tourmente, qui lui fait verser bien des larmes, lui coûte bien des souffrances; mais elle sera récompensée de ses épreuves, elle trouvera le bonheur dont elle a soif, elle sera réunie à l'objet de son désir; elle possédera ce qu'elle aime. Dès le temps de Platon, bien avant les Alexandrins, l'esprit grec marchait vers cette théorie philosophique de l'Amour tout-puissant, suprême moteur des âmes, aspiration de tout ce qui vit vers la lumière et la joie; l'Amour, fils de la Pauvreté, montrant à chacun ce qui lui manque, le poussant par l'invincible attrait, par l'enthousiasme, par l'irrésistible désir, vers la beauté, vers le bien suprême.

Le mythe va s'élargir encore. Depuis le temps de l'orphisme, de vagues idées de chute originelle et de relèvement final circulaient dans la pensée hellénique. On avait cru trouver là l'explication des étonnantes contradictions qu'offre la nature de l'homme, de ses nobles aspirations et de ses douloureuses faiblesses. Le spiritualisme grec, en affirmant la distinction des deux substances de l'esprit et de la matière, de Dieu et du monde, de l'âme et du corps, en établissant le dualisme humain, donne à ces vagues idées la précision. L'âme est éternelle. Elle était primitivement unie à l'objet de son désir, au bien suprême; mais on ne sait quelle

faute l'a privée de la possession de ce bien, et, par l'effet de cette faute, la voilà déchue, enfermée dans un corps mortel comme en une prison, réduite à subir toutes les épreuves, à connaître toutes les tentations que lui inflige ce lien avec la vile matière. Mais elle garde jusqu'en sa prison la mémoire de sa félicité première; elle conserve en son cœur l'image du bien souverain qu'elle a connu et possédé; elle aspire à le posséder encore, et c'est cette aspiration qui la soutient. Tout ce que lui offre la vie de plaisirs et de voluptés ne lui suffit pas; elle n'en comprend que mieux le prix de ce qu'elle a perdu; purifiée par l'épreuve et la souffrance, elle remonte peu à peu à sa noblesse première : comme la naissance a été le châtiment, la mort sera la rédemption; l'âme sera de nouveau réunie au bien-aimé, elle ne risquera plus d'être séparée de lui, elle aura conquis la bienheureuse immortalité.

Aucun mythe ne se prêtait mieux que celui de Psyché à envelopper dans un gracieux symbole cette doctrine mystique. Psyché, c'est l'âme immortelle, ailée et légère; son union première avec Éros, c'est la félicité primitive dont elle jouissait et que lui a ravie sa fatale curiosité. La déchéance, les dures épreuves, c'est la vie de l'homme sur la terre enchaîné à son corps; mais au moment où l'âme est prête à défaillir, le bien-aimé qui l'aime toujours et ne veut pas qu'elle périsse, vient à son secours et la relève. Enfin ses travaux sont finis; elle monte au séjour des dieux, sa véritable patrie, qu'elle ne quittera plus, où l'attend le bonheur sans fin dans la possession de l'objet de son amour. Elle a rompu les liens qui l'avaient pour un temps enchaînée à la matière. Et c'est ainsi que bientôt Éros, le progrès du spiritualisme aidant, ne sera plus seulement le fiancé de chair et d'os dans les bras duquel on goûte l'ivresse des sens : Éros devient l'idéal immatériel et céleste, le dieu qui satisfait tous les désirs de l'âme, qui sera la joie parfaite dans la pureté sans tache, dans l'inépuisable union de l'âme et de l'objet éternel de ses désirs infinis.

Ainsi s'explique l'étonnante fortune du mythe de Psyché, et comment il fut également accepté par l'imagination populaire, par les artistes, par les philosophes et les mystiques. Il devint peu à peu comme une religion. Apulée, qui nous l'a raconté, est certainement un bel esprit, un rhéteur

occupé de plaire aux lettrés, et l'on aurait tort de l'oublier : mais ce lettré et ce dilettante est autre chose encore, et cela non plus il ne faut pas l'oublier : Apulée est un philosophe et un mystique. En dépit de ses détails légers, licencieux, graveleux même à l'occasion, le volume des *Métamorphoses* a un but moral, voire religieux. C'est une longue allégorie mystique et le dernier livre ne peut laisser de doute à cet égard. Rien ne montre mieux le désarroi intellectuel et moral d'une époque qu'un tel ouvrage, dont l'intention est noble pourtant. Ce n'est pas seulement comme un aimable et gracieux épisode que l'histoire de Psyché y a trouvé place. La pensée évidente de l'auteur est que le lecteur brise l'os pour en sucer la moelle qu'il juge saine et forte.

On ne s'étonnera pas que le christianisme naissant ait volontiers adopté le mythe de Psyché. Il y avait les chrétiens fanatiques, qui au nom du Christ déclaraient la guerre aux dieux grecs et romains et renversaient leurs images. Quelque admiration que puisse inspirer leur héroïsme, ce ne sont pas ceux-là qui ont conquis le monde païen ; ceux qui le conquirent ce furent les doux, ou les politiques ou les naïfs, — les naïfs surtout. Ceux-là ne heurtaient de front ni les croyances populaires ni les idées des doctes. Ils cherchaient, au contraire, entre ces croyances ou ces idées et la doctrine du Crucifié ce qui pouvait être commun. Ils s'appliquaient à prouver que le Christ était venu, non pour détruire, mais pour achever et purifier. Ils portaient leur dieu sur les autels des vieilles divinités ; ils recommandaient à la foule de ne pas oublier le chemin des sanctuaires ; ils acceptaient volontiers les mythes acceptés de tous, usant seulement du droit, partout admis, d'interprétation, et peu à peu les tiraient à eux par une interprétation nouvelle. Il est une heure trouble et incertaine où le monde antique ne sait plus bien s'il est païen encore ou s'il est chrétien déjà. Chrétiens et païens, les symboles se mêlent ; une liqueur nouvelle pénètre, envahit les vieux vases et s'y infiltre comme goutte à goutte. La légende de Psyché aussi bien que celle du Pasteur, devenu pour les chrétiens le bon Pasteur, fut une de celles qui facilitèrent le plus cette anastomose. La légende de Psyché s'était partout répandue dans les imaginations populaires ; elle y avait porté sous de gracieuses images les

espérances d'immortalité : elle était de celles que la piété se plaisait à reproduire sur les bas-reliefs même grossiers des sépultures. Le christianisme accueillit donc la légende de Psyché. Il représenta volontiers Psyché parmi les peintures qui ornaient ses tombeaux. Ne trouvait-il pas dans cette légende ce qui était le fond même de sa doctrine religieuse, la chute, l'épreuve, la rédemption, l'immortalité bienheureuse promise aux fidèles du Fils, aux élus du Père? Ce papillon ailé qui, après avoir été chenille, après avoir dormi dans la chrysalide noire et immobile, s'envole radieux, ne symbolisait-il pas admirablement l'âme immatérielle qui, après avoir rampé sur la terre, après avoir été ensevelie dans la nuit du tombeau, ressuscite purifiée et glorieuse à la céleste lumière, à l'immortalité triomphante? Chrétiens et païens furent aisément rapprochés, et se sentirent déjà frères en parlant ensemble de Psyché. Psyché tout doucement transforma en chrétien plus d'un païen. Éros fut l'amour divin, ce nom même du dieu tout amour qui appelle à lui les âmes, et lorsqu'elles lui ont répondu, lorsqu'elles ont éloigné d'elles ou purifié tous les désirs mortels, leur fait goûter en son sein les ineffables et éternelles délices. Enfin le christianisme triompha, les purs symboles chrétiens l'emportèrent et peu à peu effacèrent les symboles païens avec lesquels ils avaient fait une alliance momentanée. Le mythe de Psyché pourtant, même éliminé des croyances, resta longtemps encore l'un de ceux qui offensaient le moins la foi, et dont l'orthodoxie avait le moins sujet de prendre ombrage.

III.

La Renaissance italienne s'éveilla après la longue nuit du moyen âge; et quand l'imprimerie eut été découverte et put mettre dans toutes les mains les livres de l'antiquité, les *Métamorphoses* d'Apulée furent un des premiers ouvrages qu'elle propagea. La première édition fut faite à Rome, en 1469; d'autres éditions suivirent bientôt, en 1488, en 1493, en 1497.

L'ouvrage du rhéteur carthaginois était particulièrement fait pour être

JUPITER CARESSANT L'AMOUR

goûté et compris de l'Italie du xve et du xvie siècle. L'âge héroïque était déjà passé; cette race violente et tourmentée parcourait vite toutes les étapes du développement intellectuel et les brûlait en quelque sorte. On raffinait déjà et la décadence était proche. Les chrétiens sincères et éclairés — il n'en manquait point, — imprégnés tout à la fois de la doctrine de l'Évangile et de la philosophie platonicienne, nourris de la littérature et de l'art antique, ne pouvaient voir d'un mauvais œil cette fable de Psyché, si gracieusement spiritualiste, qui parlait de chute, de rédemption, d'immortalité, où sous le nom de l'Olympe on pouvait si aisément et comme si clairement lire le nom de Paradis. Pour les autres, — et c'était le grand nombre, — la fable se suffisait à elle-même, sans aucune interprétation mystique. L'amour, non pas divin, mais humain, voire tout matériel, avec la volupté comme suprême récompense, c'était bien là le principal souci de la plupart des vivants, le bonheur parfait qu'ils rêvaient.

L'amour du plaisir, telle a été la grande faiblesse de l'Italie, le mal redoutable dont elle est morte. La Renaissance a été surtout épicurienne, au sens qu'a pris l'épicurisme dans la langue moderne. Son noble effort, ses superbes aspirations, son énergie même, se sont vite usés; la trop grande richesse amollit les âmes; les guerres civiles incessantes, les excès, résultats inévitables de la licence et de la tyrannie, en ruinant la liberté abaissèrent les caractères; il ne resta plus chez la plupart, comme but de la vie, que le plaisir et la jouissance. Un tel état moral ressemblait singulièrement à celui qu'avait traversé l'antiquité durant la période de l'empire romain. De là la grande action de la littérature de la décadence romaine sur l'Italie de la fin du xve siècle et du xvie. On lisait plus aisément les Latins que les Grecs, et l'on se sentait aussi plus près d'eux. Homère, Sophocle, Demosthène n'eurent qu'une faible influence sur la Renaissance italienne. Ils eussent été compris sans doute des contemporains de Dante ou de Rienzi : lorsqu'arriva l'imprimerie, la génération de l'Arioste et de l'Arétin était née ou allait naître. La grande majorité des lecteurs était bien plus capable de goûter l'art raffiné et délicatement sensuel d'un Théocrite, d'un Lucien ou d'un Apulée que la majesté sereine d'un Homère ou la fierté âpre et nue de Démosthène. La décadence antique surtout

trouva de l'écho dans l'Italie et ainsi hâta la décadence qui déjà s'annonçait.

Ce qui attirait, ce qui charmait la foule dans l'histoire de Psyché, c'était, avec le récit romanesque, les jolis tableaux de genre qui s'y succèdent, les images exquises qu'il évoque : la belle Psyché transportée dans un palais enchanté, Psyché reposant à côté d'Éros, Psyché tenant sa lampe et penchée en extase sur le bien-aimé qu'elle contemple; c'était Éros s'enfuyant; c'était Vénus, Jupiter, Mercure, le chœur des grandes déesses; c'était Psyché admise dans l'Olympe, reposant enfin, heureuse et adorée, sur le sein de l'amant devenu son éternel époux. Lettrés, courtisans, seigneurs, capitaines, dignitaires de l'Église, financiers, hommes et femmes du monde heureux et élégant, tous à la poursuite du plaisir, la majorité n'en demandait guère davantage.

IV.

C'est là justement que se révèle le génie de Raphaël, qu'apparaît, avec sa noblesse intellectuelle et morale, la hauteur de son inspiration. C'est la décadence antique qui cette fois encore, comme pour sa *Galatée*, lui fournit le sujet; mais, cette fois encore, par une admirable intuition du vrai sentiment antique, il va le reporter par l'interprétation au plus bel âge de la grandeur hellénique. Quel dommage que cette même main qui illustrait à cette époque les récits de la Bible pour les fresques de la *loggia* du Vatican, qui, pour les tapisseries pontificales, illustrait les Actes des Apôtres, n'ait point été chargée pareillement d'illustrer l'*Iliade* d'Homère! Ou plutôt, cette illustration nous l'avons en sa plus magnifique partie, — la peinture de l'Olympe superbe : elle est sous le portique de la Farnésine.

Si l'on veut bien comprendre l'œuvre de Raphaël, il faut regarder d'abord ce qu'ont tiré du même sujet d'autres modernes qu'il a également inspirés.

Tous les amateurs connaissent une intéressante série de gravures représentant l'histoire de Psyché, longtemps attribuées au graveur Marc-Antoine, et qui, selon toute probabilité, sont l'œuvre de quelqu'un de ses disciples. On a voulu faire de Raphaël lui-même l'auteur des dessins qu'elles reproduisaient. Cette prétention est aujourd'hui abandonnée. En dépit des incorrections de détail de la composition et de la laideur même de quelques-unes de ces planches, l'ensemble est curieux, sans contredit : c'est la reproduction dans leur ordre fidèle de tous les tableaux du récit d'Apulée : le dessinateur a suivi pas à pas le conteur sans rien ajouter, sans rien retrancher, depuis l'exposition jusqu'au dénouement; le crayon consciencieux a fait son œuvre partout où l'occasion lui en était offerte; il a exprimé pour les yeux ce que l'écrivain avait décrit et mis en scène. On pourrait proposer cette « suite » comme un modèle à nos illustrateurs de livres modernes. Mais l'artiste s'est contenté partout du rôle d'illustrateur. Nulle part il ne s'élève au-dessus du genre ou de l'anecdote pittoresque, et s'il essaye d'agrandir sa manière, ce n'est le plus souvent que pour tomber dans le théâtral.

Jules Romain, le disciple de Raphaël, qui avait travaillé aux fresques de la Farnésine, lorsque plus tard, dans la décoration du palais du T, à Mantoue, il reprit ce sujet de Psyché, ne réussit pas à y trouver la matière d'autre chose que d'une peinture de genre aimable. La *Toilette de Psyché,* si fort endommagée par le temps et la négligence des hommes, reste élégante et coquette; mais une chose lui manque absolument, la noblesse. Psyché est une jolie fillette, une maîtresse fort souhaitable, mais rien de plus.

L'histoire de Psyché n'a pas beaucoup mieux inspiré les littérateurs. La Fontaine lui-même, notre grand La Fontaine, n'y a guère vu que l'occasion d'un aimable et long badinage en prose entremêlée de vers; il a traité comme un fabliau gaulois le récit ancien; s'il a appuyé, ç'a été surtout sur les scènes voluptueuses. Il a beau nous dire quelque part qu'il quitte ses *Fables* pour retourner à Psyché; ce que nous retrouvons dans sa *Psyché,* c'est l'auteur léger et souvent licencieux des *Contes,* bien plus que l'admirable auteur des *Fables,* qui a sa place au premier rang

parmi les poètes. Un siècle plus tard, Demoustier, dans ses *Lettres à Émilie*, n'aura qu'à raffiner encore sur La Fontaine pour faire de la fable de Psyché un simple divertissement où le bel esprit se donne librement carrière, et s'applique de son mieux à multiplier les épigrammes et les madrigaux, sans dédaigner les peintures capables de chatouiller les sens.

Un seul écrivain a compris la grandeur de l'histoire de Psyché, et celui-là s'appelle Molière. Au moment même où La Fontaine venait d'écrire le conte de Psyché, il songea à porter ce sujet sur la scène, et il n'est guère douteux que ce soit le conteur qui ait mis en travail l'imagination du poète dramatique. Celui-ci était chargé de distraire un roi jeune, victorieux, magnifique, ami du plaisir et des fêtes, et qui, pour ses divertissements, ne voulait rien épargner. Tâche laborieuse. Il fallait sans cesse à Molière être en quête de spectacles nouveaux, de décorations, de ballets, d'inventions de toute sorte, de pompes capables d'étonner. Il n'eût pas conservé longtemps la faveur royale s'il eût été seulement l'observateur profond de l'humanité, le peintre grave et sérieux des passions et des ridicules de son temps et de tous les temps, l'auteur du *Misanthrope*, du *Tartuffe* ou de l'*Avare*. A ces dons du génie la postérité surtout devait rendre justice. Heureusement pour lui, Molière fut autre chose encore. Il fut l'homme ingénieux, l'impresario toujours prêt de toutes les fêtes, appelant sans cesse à son aide, pour varier les plaisirs du maître et de ses courtisans, l'art des musiciens, des danseurs, des décorateurs, des machinistes, et parmi tant de soucis gardant assez de force et de recueillement pour suivre une œuvre personnelle, pour écrire dans les intervalles les comédies qui l'ont fait immortel, trouvant le moyen, jusqu'en ces compositions hâtives où il fallait se dépenser, de mettre la marque de son génie. On ne s'étonnera pas qu'un tel labeur l'ait épuisé et que dix années d'une telle vie aient suffi à le tuer.

C'était un beau sujet pour un véritable opéra, un spectacle destiné d'abord au plaisir des yeux, que la fable de Psyché. Le livret s'y trouvait comme tout divisé par avance en tableaux et en scènes. La Comédie-Française, il faut l'espérer, nous rendra quelque jour cette *Psyché* qui de droit lui appartient. Il n'est pas de féerie plus ingénieuse, qui prête

davantage à l'art du décorateur, du machiniste et du couturier. Mais ce qu'y a ajouté Molière, et où se manifeste son génie, c'est qu'il ne lui a pas suffi d'offrir au couturier, au machiniste et au décorateur l'occasion de se distinguer : il a su défendre contre eux, même en faisant appel à leur concours, les droits de la littérature et de l'art dramatique. Sa *Psyché* peut se passer d'eux ; elle demeure une œuvre admirable, même pour ceux qui se bornent à la lire. Pressé par le temps, Molière ne put que construire le scénario, écrire le premier acte et quelques scènes. Il lui fallut pour le reste appeler à lui un collaborateur ; mais ce collaborateur avait nom Pierre Corneille, et le vieux Corneille, animé par ce beau sujet, soutenu par Molière, parut retrouver à cette occasion la plume qui avait écrit le *Cid* et le *Menteur*.

C'est en auteur dramatique que Molière a traité le sujet de Psyché. Les sœurs de Psyché, leur jalousie, la façon dont la pauvre Psyché est abusée par elles, voilà ce qu'il s'est plu à représenter. Il n'a eu garde non plus d'oublier et les naïfs enchantements de Psyché ravie au palais merveilleux, et les chants d'amour qui l'y environnent, et les transports de l'amant mystérieux, et les duos d'ivresse qui suivent ce poème adorable de la jeunesse amoureuse, et les coquetteries de Psyché, et ses douleurs, et ses larmes, et ses épreuves, son triste voyage aux régions des enfers parmi les apparitions effroyables, et sa récompense céleste enfin, si chèrement achetée. Il a su émouvoir en même temps que charmer. Il s'est défendu également du bel esprit et de la mièvrerie ; il a mis dans son œuvre cette grâce de la poésie où le sourire est toujours voisin des larmes.

On peut glorifier Molière à côté de Raphaël ; ni l'un ni l'autre n'ont rien à redouter du parallèle. L'un a traité en auteur dramatique le sujet de Psyché, et c'est l'action surtout qui l'a intéressé ; l'autre l'a traité en peintre ; tous deux y ont cherché la grandeur et la noblesse, l'un par la sincérité de l'émotion, l'autre par la vision de la beauté.

Ce récit de Psyché, qui est anecdotique par tant de côtés et prête si bien à la peinture de genre, qui semble l'appeler et n'appeler qu'elle, Raphaël, aussitôt qu'il le touche, l'agrandit et l'ennoblit. Il oublie et comme dédaigne les tableaux coquets et mignons, tout gracieux et char-

mants, tracés par avance dans le conte d'Apulée, et qui sollicitent le crayon de l'artiste. Il vise plus haut. Il ne nous montrera ni les parents de Psyché, ni Psyché exposée sur le rocher, ni Psyché ravie par le Zéphyr et portée au palais de l'Amour, ni Psyché, la lampe à la main, contemplant son divin époux qu'une brûlure va réveiller, ni le châtiment de ses coupables sœurs, ni les humiliations et les malheurs de Psyché. Tout cela, qui eût tenté un autre, ne suffit pas à l'intéresser. Que dis-je? En illustrant la fable de Psyché, il paraît oublier jusqu'à Psyché elle-même. Ce n'est que bien tard dans la série de ces peintures qu'enfin nous la voyons apparaître, rapportant à Vénus la boîte mystérieuse. Qui ne connaîtrait la fable de Psyché que par les fresques de la Farnésine certainement n'y comprendrait pas grand'chose.

C'est qu'en effet son sujet véritable à lui, ce n'est pas Psyché; son sujet, c'est l'Olympe, ces dieux superbes et ces déesses de l'Olympe, magnifiques de force et de jeunesse, rayonnants de beauté, parmi lesquels vit depuis tant d'années son imagination d'artiste. C'est eux qu'il veut peindre, c'est eux qu'il veut faire revivre dans leur majesté, dans leur sereine immortalité, dans leur triomphante splendeur. La scène est dans l'Olympe, et Psyché n'est qu'une occasion pour l'artiste de nous ouvrir les portes de diamant qui ferment cet Olympe aux yeux mortels. Il ne le voit pas tel que l'ont aperçu les poètes ou les conteurs de la décadence antique, mesquin et maniéré, appelant les jeux du bel esprit, les railleries et la parodie; il le revoit en sa noblesse et sa magnificence, véritable séjour de la force et de la beauté, demeure de l'idéal, habité par des êtres supérieurs et dignes de dominer le monde. Il le revoit tel qu'il était apparu aux poètes inspirés du bel âge hellénique, à un Homère, à un Sophocle, à un Pindare, à un Phidias ou à un Praxitèle. Il a retrouvé, par une intuition de génie, en regardant quelques marbres, en se faisant expliquer quelques vers des poètes, l'intelligence de cette religion morte maintenant, qui fut pourtant pendant mille ans si vivante, si féconde, si pleine de hauts enseignements.

On a raffiné beaucoup à propos des peintures de la Farnésine, comme on a raffiné à propos de la *Dispute du saint Sacrement*, de l'*École*

d'Athènes, de la *Galatée* ou même des *Vierges*. On a prêté à Raphaël toute sorte d'intentions théologiques et mystiques. On a été chercher jusque dans l'histoire de Psyché des arguments en faveur du spiritualisme de Raphaël et de sa dévotion chrétienne. Ah! vraiment, il avait bien autre chose à faire que d'être un philosophe, un docteur ou un théologien! Il était un artiste grand et sincère, et cela lui suffisait. Qu'il empruntât un sujet à la Bible, à la doctrine catholique ou à l'antiquité, il songeait toujours également à s'y absorber tout entier, à en exprimer la grandeur, la poésie, la beauté. Heureux de produire dans la joie et la sérénité de son génie, il laissait le reste aux commentateurs et aux faiseurs de systèmes. Sa vraie religion à lui, à travers tous les symboles anciens ou nouveaux, c'était bien toujours la religion éternelle de Phidias et de Platon, le culte du beau, l'adoration de l'idéal.

V.

Pour bien pénétrer la pensée de Raphaël, il faut descendre des généralités et regarder rapidement, tout au moins, la suite de ses compositions.

Le portique de la Farnésine offrait au peintre à décorer trois sortes de surfaces. En haut, le vaste rectangle du plafond; sur les côtés, la retombée de la voûte au-dessus des pilastres; dans l'intervalle de ces pilastres, les arceaux qui les rejoignent l'un à l'autre.

Dans ces arceaux, Raphaël a semé d'une main prodigue des amours voltigeant dans l'air et se jouant avec tous les attributs et les armes des puissants dieux, sans oublier la foudre de Jupiter. Les compositions relatives à Psyché occupent les retombées triangulaires de la voûte et du plafond. Ces retombées sont au nombre de dix : deux sur chacun des petits côtés du rectangle formé par le portique; trois sur chacun des grands côtés. L'artiste a divisé en deux moitiés le plafond lui-même : la décoration comprend ainsi douze peintures.

Il faut suivre d'abord, pour voir l'histoire se dérouler dans son ordre, les dix compositions latérales, qui toutes occupent un espace égal et de la même forme, imposé par l'architecture.

Le premier de ces tableaux nous montre Vénus et l'Amour. Tout le début de l'histoire d'Apulée a été volontairement omis par Raphaël; si nous ne savions pas qu'il s'agit de Psyché, rien ne nous aiderait à deviner. Du haut du ciel, Vénus, le visage courroucé, montre quelque chose au bel adolescent qui se tient à ses côtés; ce qu'elle lui montre, en lui demandant vengeance, c'est la mortelle insolente, devenue sa rivale sur la terre, pour laquelle on déserte ses autels.

Le second tableau appartient tout entier à Raphaël; on le chercherait en vain dans Apulée. L'Amour a vu Psyché; mais sa vue n'a point produit en lui l'effet qu'avait espéré Vénus : lui qui se plaît à inspirer les passions au lieu de les ressentir, il a pour la première fois été pris; loin de s'associer au courroux de sa mère, il vient prier les trois Grâces de protéger Psyché et de la parer de tous leurs dons.

Au troisième tableau, voici Vénus de nouveau. Sur les amours de Psyché et de Cupidon, sur le ravissement de Psyché au palais magnifique, sur les nuits et les jours qui suivent, sur les fatales suggestions des sœurs de Psyché, sur la scène de la lampe et les néfastes effets d'une trop pardonnable curiosité, Raphaël a sauté comme à pieds joints. Vénus a tout découvert, elle sait maintenant l'odieuse trahison de son fils; elle s'est promis une vengeance éclatante. Elle est venue demander à Junon et à Cérès de lui prêter leur concours.

Ce n'est pas tout d'avoir pour elle les grandes déesses; il lui faut l'aide du plus puissant des dieux, du maître du ciel et de la terre, de Jupiter, son père. Emportée sur son char traîné par deux colombes, le front couronné du diadème, comme une reine, nous la voyons au quatrième tableau qui traverse l'espace d'un élan triomphal montant vers l'Olympe.

Au cinquième tableau, elle est auprès de Jupiter. Elle n'est plus la Vénus triomphante et superbe de tout à l'heure; elle est la solliciteuse humble et déférente qui vient exposer ses doléances au dieu tout-puissant.

Assis sur son trône, l'aigle à ses pieds, Jupiter écoute avec une gravité douce et bienveillante.

La requête impitoyable de Vénus a été accueillie. Au sixième tableau, voici Mercure qui descend de l'Empyrée, fendant l'air d'un vol rapide. Toute la figure se précipite vers le bas, d'un admirable mouvement. Il vient proclamer sur la terre l'ordre du dieu souverain, signifier à qui que ce soit la défense de donner asile à Psyché, l'esclave fugitive de Vénus.

Ici encore, nouvelle interruption de l'histoire telle que la raconte Apulée. Rien de Psyché venant elle-même se livrer à Vénus; rien des épreuves diverses qui lui sont infligées; rien de son terrible voyage parmi les monstres infernaux. Au septième tableau, voici pour la première fois Psyché figurant dans cette histoire dont elle est l'héroïne. Soulevée par les amours, elle monte lentement dans les airs, tenant à la main cette boîte, ou, pour mieux dire, ce vase qu'elle est chargée de rapporter à Vénus, qu'elle a si bien manqué ne lui rapporter jamais.

Le huitième tableau nous la présente à côté de son ennemie. Vénus est occupée à sa toilette; derrière elle, Psyché agenouillée lui présente, dans l'attitude des suppliants, le flacon remis par Proserpine. Est-ce le courroux, est-ce l'étonnement qu'on lit sur le visage de Vénus?

L'Amour cependant est allé à son tour trouver Jupiter. Il lui a raconté sa passion, il lui a montré les infortunes de Psyché ; il a attendri le maître de l'Olympe, qui se souvient des services que tant de fois l'Amour lui a rendus. Jupiter a pardonné, il a promis de forcer Vénus elle-même à pardonner. Comme gage de sa parole, il embrasse tendrement son petit-fils. Tel est le sujet du neuvième tableau.

Au dixième tableau, nous revoyons une fois encore Mercure, le messager de Jupiter. Il est bien cette fois le Mercure Psychopompe, non pas celui qui conduit les âmes au séjour des Ombres, mais celui qui est chargé d'amener au séjour lumineux des dieux Psyché à qui l'immortalité est accordée. Il emporte Psyché dans ses bras et s'élève, la soutenant, toute heureuse après tant de douleurs; il va l'introduire dans l'assemblée des Immortels, où l'attend le bien-aimé, le céleste époux qu'elle avait cru perdre sans retour.

Les deux grandes compositions du plafond sont consacrées à nous montrer la fin de l'histoire ; elles mettent sous nos yeux le triomphe de Psyché. L'artiste ici s'est borné à illustrer Apulée : dans le premier des deux tableaux, Psyché amenée dans l'Olympe est unie à l'Amour par Jupiter; dans le second, l'Olympe en fête célèbre en un grand banquet les noces de l'Amour et de Psyché.

Le vrai sujet de ces peintures, on le voit, c'est l'Olympe avec ses immortels habitants, offrant aux yeux des hommes, dans un chœur admirable, toutes les splendeurs de la forme, réunissant ce qu'ils ont entrevu épars dans la nature ici et là de grâce ou de force, de beauté idéale et d'harmonie. Et si l'on cherche une pensée sous cette forme, elle ne sera point, comme on l'a prétendu, la supériorité de l'esprit sur la matière, l'immortalité promise aux élus dans la résurrection glorieuse; elle est une pensée toute païenne à propos de laquelle l'artiste ne songe pas à raffiner : c'est l'éternel rêve de bonheur de l'humanité, c'est un autre *Cantique des Cantiques* chanté en l'honneur de l'amour ou profane ou autre, comme l'on voudra; la Sulamite unie au bien-aimé, l'amour triomphant de toutes les épreuves et de tous les obstacles. Et ainsi le sens de l'*Histoire de Psyché* ne diffère guère de celui de la *Galatée :* ce que glorifiait la *Galatée*, c'était la beauté souveraine et l'amour source de toute joie et de toute vie, et ce que glorifie encore l'*Histoire de Psyché*, c'est la beauté et c'est l'amour.

VI.

On ne se lassera pas d'admirer les compositions de l'*Histoire de Psyché*. Quand on songe aux difficultés qu'imposait l'architecture au génie de l'artiste, quand on regarde ces pendentifs exactement pareils avec leur forme de pyramide renversée, on est étonné de la difficulté de l'entreprise et de l'aisance avec laquelle Raphaël en a triomphé. Il semblait condamné par la force même des choses à la monotonie, et rien n'est plus varié que son œuvre. Il a donné là le plus merveilleux exemple du genre décoratif,

qui vaut surtout par l'aspect et les grands partis pris : il a volontairement négligé ici tous les détails, et cela au moment même où ailleurs, dans la décoration des Loges ou dans la salle de bain du cardinal Bibbiena, il multipliait si complaisamment les détails ingénieux et pittoresques. C'est que, dans les Loges et la salle de bain, la décoration se trouvait à la portée de l'œil et devait charmer par le détail même. A la Farnésine, vu la hauteur du portique, tous les détails eussent été perdus. Les figures sont colossales, telles qu'il les fallait pour produire tout leur effet sur l'œil du spectateur qui les regarde d'en bas. Leur proportion est en harmonie avec l'architecture, avec les dimensions de la salle. Pour rendre justice à Raphaël il suffit de se rappeler les peintures de M. Paul Baudry, qui ont paru si charmantes lorsqu'elles furent exposées à l'École des Beaux-Arts, à la hauteur qui leur convenait, qui ont tant perdu depuis qu'elles sont à leur place au foyer de l'Opéra.

Ce sont aussi deux admirables compositions que les grandes peintures du plafond : l'assemblée des dieux de l'Olympe, comme divisée en deux parties auxquelles sert de lien la figure de Janus avec son double visage ; les noces de Psyché avec leurs trois beaux groupes qui tour à tour appellent et retiennent les yeux, sans pourtant nuire à l'harmonie de l'ensemble, laissant bien la place d'honneur, dans l'intérêt général, aux héros de la fête, à Psyché et à l'Amour.

Le grand malheur des fresques de la Farnésine, c'est que l'exécution n'y répond pas à la beauté des compositions. Il faut d'abord faire ici la part du temps. Le grand air est terrible aux peintures à fresque, même sous le ciel de Rome, et il l'est surtout aux bords du Tibre. Il a fallu, pour préserver d'une dégradation complète les peintures des Loges situées au second étage du Vatican, fermer la loge par un vitrage ; encore s'y est-on pris trop tard. Combien l'humidité devait-elle être plus fatale aux fresques du rez-de-chaussée de la Farnésine ! Dès le XVIIe siècle, les peintures de Psyché étaient menacées d'une ruine totale. L'enduit se détachait partout ; en maints endroits il était tombé déjà, faisant d'horribles trous dans la peinture. Le plus illustre des peintres d'alors, le chevalier Carlo Maratta, fut appelé pour sauver, autant que faire se pouvait, les peintures du maître.

Le portique, ouvert jusqu'alors, fut clos par des vitrages. Il fallut enfoncer dans les fresques près de deux cents attaches de fer pour retenir l'enduit prêt à choir. On mit les crampons autant que possible dans l'intervalle des figures; mais plus d'une fois on dut entamer les figures elles-mêmes. C'est à ce prix seulement que l'œuvre put être conservée.

Mais ce n'est pas tout. L'humidité avait dévoré les bleus des fonds; ailleurs, elle avait endommagé et mêlé les couleurs; ailleurs encore, c'étaient des morceaux entiers de la peinture qui étaient tombés. On assure que Carlo Maratta s'acquitta de la tâche avec toute la conscience et tout le respect possibles. Mais hélas! il n'était rien moins qu'un coloriste. Le bleu des fonds est aujourd'hui de l'aspect le plus cru, le plus violent, le plus désagréable; rien n'est plus désagréable non plus que l'effet des guirlandes vertes bariolées de fruits de toutes couleurs qui encadrent les compositions. Les figures elles-mêmes, tantôt pâles et comme lavées, tantôt poussées au rouge et au chocolat, sont déplaisantes à regarder. Avant de trouver plaisir aux peintures de la Farnésine, il faut vaincre une première révolte des yeux. Les deux grands tableaux du plafond surtout, ceux qui représentent l'Olympe, ceux qui devraient être les plus clairs et les plus limpides, sont naturellement ceux qui ont le plus souffert et de l'humidité et de la restauration. Des couleurs primitives et des repeints le temps a fait une horrible opération chimique, un amalgame sans nom de rouge, de blanc, de jaune, de vert, où tout est criard et faux; plus on les regarde et plus l'œil proteste. Une gravure seule ou un bon dessin peuvent faire oublier à ceux qui l'ont reçue l'impression causée par l'original. Que dirait Raphaël, s'il pouvait renaître et revoir une heure seulement ce qu'est devenue son *Histoire de Psyché!*

Il ne faut cependant pas accuser seulement les restaurations et le temps. Raphaël a ici, lui aussi, sa grosse part de responsabilité. Les années heureuses et bénies de sa jeunesse étaient passées pour lui. Il vivait maintenant, emporté par un tourbillon, sans même avoir le temps d'examiner où ce tourbillon l'entraînait. Rentré dans son atelier, il retrouvait son génie d'artiste consciencieux et serein, épris de la perfection, aimant l'art et n'aimant que lui. Mais ce qu'il avait perdu sans retour,

c'était cette paix de la vie qui permet d'exécuter à loisir et à son heure les œuvres entreprises, et de les porter à ce degré où elles satisfont entièrement la conscience et les yeux de l'artiste.

Depuis plusieurs années déjà il se surmenait. A ce maître impérieux qui s'était appelé Jules II un autre maître avait succédé, plus doux, plus affable, — plus exigeant peut-être encore. Jules II était un vieillard sombre, austère, dur, mais il avait du moins le sentiment de la vraie grandeur. Il n'aimait pas les fêtes; il n'avait point dérangé son peintre du travail des Stances. Plus jeune, vrai fils de Florence, tout prodigue et magnifique, ami des fêtes, des plaisirs, de tous les plaisirs aussi bien que de la chasse, Léon X était un esprit frivole autant qu'aimable. Il traitait le gouvernement de l'Église aussi légèrement que la politique. Quand la Réforme commença à gronder en Allemagne, il ne trouva rien à dire sinon ce mot : « Querelle de moines ! » Il ne devina pas plus le grand orage du XVIe siècle que, plus tard, les grands seigneurs de la cour de Louis XVI, qui applaudissaient *le Mariage de Figaro*, ne devaient deviner le menaçant orage de la Révolution. L'important, pour lui, c'était de trouver chaque jour une fantaisie nouvelle qui pût le distraire jusqu'au soir.

Les grands peintres sont souvent de terribles révélateurs, précisément parce qu'ils ne songent qu'à exprimer la réalité sans intention de satire. Nous avons, de la main de Raphaël, un admirable portrait de Léon X, dans la galerie Pitti. Que fait-il, ce pontife souverain de la chrétienté revêtu de ses habits sacerdotaux, derrière lequel se tiennent gravement deux cardinaux debout? Assis devant une table sur laquelle est ouvert un livre enrichi de miniatures superbes, une loupe à la main, il examine des camées antiques au lieu d'administrer l'Église.

Toujours occupé de caprices nouveaux et fastueux, Léon X abusait de tous : il abusait de Raphaël surtout. Un souverain absolu n'a guère à sa disposition un tel homme pour s'aviser de le ménager. Raphaël était trop désireux de plaire, trop docile, trop parfait courtisan, pour être capable de défendre son indépendance; grâce à ses dons merveilleux, tout travail l'attirait; grâce à sa merveilleuse facilité, il suffisait à tout; lui-même était sans doute et flatté de tenir tant de place à la cour du pontife, et

désireux de ne laisser aucun autre s'introduire dans sa faveur et devenir pour lui un rival peut-être redoutable. Il produisait, il produisait sans relâche, heureux de produire et de faire sortir de sa tête et de son cœur tout ce qu'il y portait, sans même se demander si, à ce labeur effrayant, il ne dévorait pas sa vie. En même temps qu'il était chargé des travaux de la reconstruction de Saint-Pierre, il poursuivait au Vatican la décoration de la salle de l'*Incendie du Borgo;* il préparait la décoration de la salle de la *Bataille de Constantin;* il décorait les Loges, et traçait pour elles les compositions tirées de la Bible; il faisait, pour les tapisseries de Bruxelles, les Cartons où étaient mis en scène les Actes des Apôtres. Il fut bientôt encore, par-dessus le marché, le conservateur des monuments antiques; il les relevait et les faisait relever; il les protégeait contre les injures des barbares contemporains. A chaque instant, il était interrompu de ces grands travaux pour quelque besogne frivole. Un jour c'était, pour une représentation théâtrale, un rideau à peindre et des décors à brosser; un autre jour, la fantaisie du pape voulait que son peintre exécutât le portrait de son éléphant. Il est permis de croire que Raphaël maugréait parfois, mais il obéissait toujours.

Encore s'il n'eût eu à satisfaire que Léon X : mais sa gloire était maintenant universelle et il en subissait les inconvénients. Le grand embarras, pour un artiste, c'est d'avoir assez de travaux ou de n'en pas avoir trop. Il est bien difficile de refuser une commande, car chaque commande nouvelle, c'est un hommage rendu à sa renommée! Puis Raphaël ne dédaignait point l'argent; il avait connu la gêne, sinon la pauvreté : il souhaitait la fortune et nous savons qu'il entendait ses intérêts. On lui demandait de toutes parts maintenant des portraits, des tableaux : Chigi le pressait; Bibbiena le pressait; les couvents riches le pressaient; les souverains eux-mêmes, comme François Ier, attirés par sa réputation, se faisaient ses clients; chacun voulait avoir une œuvre de lui, et à ses tableaux il ajoutait encore les dessins que Marc-Antoine était chargé de graver. L'énumération seule des travaux accomplis par Raphaël dans les cinq dernières années de sa vie confond la pensée!

La conséquence forcée d'une telle situation, la voici. Pour exécuter

ses œuvres, pour peindre, il ne lui restait, pour ainsi dire, plus de temps. Il avait, à mesure que grandissait son nom et qu'augmentaient ses travaux, appelé et retenu autour de lui un certain nombre de disciples, qui l'avaient d'abord modestement aidé, suivant les traditions de l'art italien. Débordé par sa tâche, il leur faisait de jour en jour la part plus grande. L'atelier de Raphaël semblait une grande entreprise de peinture dont le maître était le chef. Il se réservait la composition comme le choix des sujets, et la griffe de Raphaël est sur tous ses dessins. Il continuait à étudier la nature, à l'interroger chaque jour; mais bien souvent son rôle se bornait là : c'étaient ses élèves qui agrandissaient les dessins et faisaient les cartons; c'étaient eux qui, sur la muraille ou sur la toile, exécutaient les compositions. De toutes les figures de l'*Histoire de Psyché* il en est une seule à laquelle la tradition veut que Raphaël ait lui-même mis la main : c'est, dans le second tableau, la figure de celle des trois Grâces qui est vue de dos.

Le mal était grand; car dans l'art rien ne compte sans la perfection de l'exécution. Les juges de cette époque avaient le goût trop exercé pour n'être pas frappés des moindres négligences. Quand les peintures de *Psyché* furent découvertes, elles trouvèrent des critiques sévères. Raphaël, tout homme du monde accompli qu'il fût, ne put retenir une parole dure à l'adresse d'une femme qui se déclarait choquée de la nudité de Mercure. Lorsque, bientôt après, les peintures de la salle de l'*Incendie du Borgo* furent découvertes à leur tour, la critique se montra plus sévère encore.

La condition de l'artiste est terrible aussi bien que celle de l'homme de lettres; il débute indéfiniment. A chaque œuvre nouvelle, ses œuvres antérieures ne comptent pas, ou plutôt comptent contre lui, s'il est possible de l'accabler sous la comparaison. S'il en vient à n'avoir plus de rivaux, son rival le plus redoutable c'est lui-même, c'est son passé : quand on ne demande plus s'il a du talent, s'il a même du génie, on se demande bientôt s'il en a toujours; et parfois, douleur suprême! lui-même se le demande. Pour retenir la renommée, il faut plus d'efforts encore que pour la conquérir. C'est l'incessante lutte pour la vie sous sa forme la

plus tragique, la plus meurtrière comme la plus haute. La sagesse ordonnerait de se reposer, mais le véritable artiste aime mieux mourir à la peine que déchoir, et tomber sur le champ de bataille qu'abdiquer. Plus il va, plus il lui faut se surpasser, étonner, forcer l'admiration, ajouter les prodiges aux prodiges, et il décline s'il cesse de grandir.

Raphaël en était là. Tout le monde avait salué joyeusement le soleil qui se levait au firmament. Tous les vœux avaient accompagné à ses débuts, et plus tard encore, le jeune homme porté plus haut par chaque œuvre nouvelle. On s'était même servi de son nom pour battre en brèche d'autres renommées depuis trop longtemps illustres. Maintenant tout ce qui l'avait servi se retournait contre lui : car la renommée trop illustre, c'était désormais la sienne.

Il avait contre lui la malignité et la mobilité de la foule, toujours en quête d'idoles nouvelles et qui ne fait des dieux que pour les briser ; il avait contre lui, avec les amis du changement, les envieux petits et grands : les envieux de son talent, les envieux de sa gloire, les envieux de la faveur dont il jouissait. Depuis la découverte des fresques de la chapelle Sixtine, on avait rencontré enfin le rival que l'on cherchait à lui opposer, et ce rival c'était Michel-Ange, le vivant contraste de Raphaël pour le génie comme pour le caractère. On le pouvait d'autant mieux que Raphaël avait été certainement saisi et troublé par les fresques de la Sixtine ; il leur avait rendu un hommage direct en copiant pour ainsi dire Michel-Ange dans un ou deux tableaux des Loges. Dans l'*Incendie du Borgo,* dans l'*Isaïe* de l'église Saint-Augustin, dans les peintures même de *Psyché,* l'influence de Michel-Ange n'était pas moins manifeste. Raphaël traversait une crise de sa gloire. Cependant, loin de s'abandonner, il se multipliait : il tenait à prouver à tous qu'il était bien toujours Raphaël.

Ce qui devait arriver arriva. A ce travail surhumain, il s'épuisait. Sa facilité même lui faisait illusion sur ses forces. Le cerveau, les nerfs, le corps, tout chez lui était surmené. Ce qui l'a tué, ce n'est pas, comme l'ont répété les sots, l'abus du plaisir ; ce sont les excès de travail, non moins redoutables que les autres excès. L'un des derniers jours de

LE BANQUET DES DIEUX

(Tableau du Palais de la Chancellerie à Rome)

mars 1520, appelé en hâte par Léon X, il accourut tout en sueur et prit froid dans une salle ouverte aux vents ; il rentra chez lui avec le frisson. Huit jours après, il était mort (6 avril 1520).

Devant ce cercueil, les rivalités et les jalousies se turent. Rome en deuil, comprenant bien ce jour-là ce qu'elle avait perdu, fit au peintre les funérailles d'un roi. Sa dépouille mortelle fut portée en grande pompe au Panthéon d'Agrippa où, aujourd'hui encore, elle repose.

Aussi bien Raphaël mourait à temps. Il avait été l'artiste de l'heureuse Renaissance italienne, de la Renaissance sereine et paisible. Il emportait celle-là dans la tombe. Les mauvais jours devaient suivre bientôt. Chigi allait mourir, Léon X allait mourir, et à Léon X allait succéder un sombre et triste Allemand, ennemi des arts, ennemi des lettres. Dans sept années arrivera le sac de Rome ; la splendeur de la cour des papes va disparaître ; leurs trésors vont être pillés ; les soudards du connétable de Bourbon vont s'installer dans les chambres du Vatican et dégrader la *Dispute du saint Sacrement* et l'*École d'Athènes*. De plusieurs siècles l'Italie ne se relèvera pas de ces épreuves. La décadence va suivre à grands pas. Félicitons Raphaël de n'avoir pas vu ces horreurs et de n'avoir pu deviner ces humiliations.

CHAPITRE VI

JUGEMENT SUR RAPHAËL

ETTE étude serait incomplète si nous n'y joignions en finissant un jugement sur Raphaël.

Je n'ai pas à m'excuser de venir à mon tour, après tant d'autres, parler ici librement. Ce n'est pas en une fois, au lendemain de la mort, comme on le voulait jadis pour les rois d'Égypte, que se rend sur les grands hommes le verdict de la postérité. De leur vivant, ils étaient à toute heure justiciables de l'opinion; tant que leurs œuvres survivent, ils ne cessent point de l'occuper et d'être soumis à ses décisions. Leur gloire même acquise et consacrée par le temps ne suffit pas à les protéger. L'humanité, poussée par le plus noble de ses instincts, son éternel amour de la vérité, est toujours prête à casser les arrêts mêmes que l'on avait pu croire définitifs. Chaque génération se demande à son tour si les générations qui l'avaient précédée, si nombreuses qu'elles puissent être, n'avaient point été les dupes de quelque illusion. Lorsque les sympathies ou les préventions dont les personnes avaient pu être l'objet se sont apaisées avec le temps, un invincible besoin d'indépendance, un sentiment secret de réaction, déterminent encore chaque âge à reviser les opinions toutes faites qui lui arrivent comme des manières de préjugés et prétendent s'imposer

à lui. Jamais peut-être ces sentiments n'ont été plus vifs que de notre temps. Aujourd'hui plus que jamais la possession de la gloire même incontestée ne suffit pas : nulle prescription ne vaut contre les droits de la critique : la renommée demeure à ceux-là seulement qui continuent à forcer l'admiration.

Épreuve redoutable et dont les plus robustes seuls sortent vainqueurs! Pour nous borner, en effet, au sujet qui nous occupe, que de choses ont changé depuis les vingt premières années du XVIe siècle! Que nous sommes loin, nous autres Français de 1883, des Italiens de la Renaissance! Que nous sommes loin seulement des Français de cette époque, des Français du siècle suivant, des Français du XVIIIe siècle, des Français même de la première moitié de ce siècle! Quelle différence dans les croyances, dans les opinions, dans la façon de comprendre la nature et l'art! Et quel laborieux effort ne nous faut-il pas avant d'arriver à bien comprendre un artiste du passé et à lui rendre une impartiale justice! Nous avons beau y appliquer toute notre bonne volonté, il est douteux que nous y réussissions entièrement. Nos jugements sont relatifs, eux aussi, et le plus grand mérite auquel ils puissent prétendre, c'est la sincérité.

D'autres s'arrêteront à leur tour devant les ouvrages fameux devant lesquels nous nous arrêtons; ils les regarderont avec d'autres yeux, portant en eux un autre idéal, d'autres pensées, comme nos pensées et notre idéal ne sont plus exactement l'idéal et les pensées des temps qui ont précédé le nôtre. Mais voici à quoi l'humanité reconnaît les maîtres; c'est qu'ils restent toujours jeunes, vivants, et comme contemporains.

Peut-être n'admirons-nous plus dans Homère, dans Sophocle, dans Phidias, dans Virgile, dans Léonard de Vinci, dans Raphaël, dans Racine, dans Molière, ce qu'admirèrent surtout en eux leur âge ou les âges suivants ; mais, fût-ce pour d'autres raisons, nous les admirons toujours et également. Certaines de leurs beautés nous échappent, mais par d'autres ils ont pris leur revanche. Ils continuent à émouvoir et à charmer ; nous n'approchons pas d'eux sans qu'ils élèvent nos cœurs et nous apprennent quelque chose ; ils restent pour nous les initiateurs. Tant qu'il en sera de

même, ils conserveront leur rang. Le jour seulement où l'humanité passerait indifférente devant l'œuvre d'un artiste célèbre, ne recevant plus rien d'elle, ce jour-là sa gloire aurait vécu : il ne resterait plus de lui qu'un nom, soleil éteint qui ne verserait plus sur le monde ni lumière ni chaleur.

I.

Ce que longtemps, parmi les artistes, on a le plus célébré entre tous les dons de Raphaël, ç'a été son génie de la composition; je veux dire cet art d'ordonner une scène, de mettre d'abord bien au centre d'une œuvre le sujet principal et d'attirer sur lui l'attention du spectateur, de grouper ensuite autour de lui les motifs secondaires, les personnages accessoires, de façon qu'eux aussi contribuent à l'effet général, et ajoutent à l'intérêt, sans réclamer toutefois plus d'attention qu'ils n'en méritent. Il est certain qu'en ce genre Raphaël a été un maître incomparable. Au premier regard on n'aperçoit chez lui que le sujet. L'œil va droit au personnage important, comme s'il remplissait seul le cadre. Puis, à mesure que l'on regarde, le tableau tout entier s'anime; on voit surgir nombre de figures que d'abord on n'avait pas aperçues; les unes se montrent d'abord, puis d'autres après elles. Nulle confusion, quelle que soit la multiplicité des personnages. Chacun demeure à son rang et cependant aucun n'est sacrifié. Une haute raison a conduit la main de l'artiste, et plus on regarde ses ouvrages, plus cet ordre merveilleux impose l'admiration.

Raphaël a été, dans la composition, le plus extraordinaire des peintres. Il a possédé en un degré sans égal la souplesse et l'ingéniosité; les difficultés que lui présentait un emplacement, comme dans les Stances du côté où les murailles sont percées par des fenêtres, comme l'arceau de l'église della Pace, là où il a peint les *Sibylles*, comme les pendentifs de la voûte au portique de la Farnésine, il les a si bien surmontées, qu'il semble que l'artiste eût choisi lui-même, s'il avait eu à choisir, l'espace

mis à sa disposition par le hasard avec ses formes irrégulières et malaisées.

Il a été avec cela doué d'une abondance, d'une fécondité inouïes. De la place dont il dispose il ne consent presque jamais à rien laisser perdre. Il utilise jusqu'au moindre recoin, il remplit ses tableaux jusqu'à faire, pour ainsi dire, éclater le cadre. Dans tout endroit que le sujet principal a laissé libre, il trouve moyen d'introduire une figure gracieuse qui, sans déranger l'ensemble, lui donne du prix, le rend plus complet. Et c'est toujours un harmonieux accord des lignes, un admirable équilibre de toutes les parties. Jusqu'à lui, la Renaissance italienne avait peint des scènes superbes, dramatiques et émouvantes; mais l'œil çà et là y découvre des trous et des disproportions. Chez Raphaël rien de semblable, et l'impression qu'il laisse est une impression de joie sans mélange.

On s'explique sans peine l'enthousiasme qu'ont soulevé de tels dons. Nous y sommes moins sensibles que ne furent les contemporains ou les premières générations qui suivirent. Une fois trouvées, ces règles de la composition que Raphaël n'avait empruntées à aucun de ses devanciers, on a pu assez aisément les réduire en formules : l'École se chargea de les réduire en préceptes; on fit sans génie ce que le maître avait fait par l'instinct de son génie; les recettes dispensèrent de l'inspiration et de l'effort personnel. On apprit à composer, cette chose détestable entre toutes, comme on apprenait à mêler les couleurs sur la palette; l'art fut ravalé à un métier. Comment on dispose une scène sur la toile, comment on y met à la bonne place le sujet principal, comment on distribue alentour les groupes secondaires, en des attitudes qui se répondent, comment on garnit de son mieux, avec des figures accessoires pittoresques, les « trous » d'une composition, la place inoccupée d'une surface, tout cela devint chose qui s'enseigna dans les ateliers. Il suffit d'avoir été un bon élève mettant à profit les leçons de ses professeurs, d'emporter de l'École des portefeuilles bien garnis de souvenirs, de poses diverses et de croquis, pour faire à son tour des œuvres irréprochables. Tableaux habiles, tableaux corrects, tableaux vides, le plus souvent sans vices comme sans vertus, où l'on voit qu'un « monsieur très sage s'est

appliqué », selon l'expression du poète, et dont il semble, même quand on les voit pour la première fois, qu'on les a vus cent fois déjà. Leur nombre se ne compte plus ; nos musées en regorgent, nos expositions en étalent des douzaines chaque année. Ce qu'ils inspirent le plus, c'est une invincible nausée.

L'œuvre la plus mal ordonnée, la plus incohérente, mais où se révèle ici ou là le moindre accent personnel, le moindre mouvement libre et sincère, nous paraît plus digne d'être regardée, plus voisine de l'art que ces vaines compositions de rhétorique. Les disciples ont réussi à nous gâter jusqu'à Raphaël lui-même. Nous lui en voulons d'avoir produit cette postérité qu'il n'avait pas prévue ; lorsque nous regardons ses œuvres mêmes, nous finissons par y découvrir, mêlés au génie, on ne sait quels artifices qui ne sont plus de l'inspiration, qui touchent au procédé, et il nous semble qu'un peu moins habile et plus naïf nous l'admirerions davantage encore.

II.

Tandis que les artistes célébraient surtout chez Raphaël la science du mouvement, la perfection et l'harmonie des lignes, la variété et la souplesse des compositions, ce qui en lui saisissait surtout la foule, c'était la douceur, la sérénité de ses figures, l'angélique expression de ses Vierges et de ses enfants. Il semblait qu'il eût ouvert les portes du Paradis pour en rapporter à la terre l'ineffable vision. Il n'avait aperçu de ce monde ni les laideurs ni les misères : ses pieds seuls touchaient à la terre : sa pensée habitait aux régions sereines, où tout est perfection et lumière, où toutes les formes sont accomplies, où n'entrent point les passions, où les corps, affranchis des accidents et des difformités, ne sont plus que le vêtement des âmes purifiées, au travers duquel l'âme même apparaît dans sa splendeur.

Sur ce point encore, nous n'avons plus tout à fait, nous autres fils

du XIXe siècle, les mêmes yeux qu'avaient ceux qui nous ont précédés. Chez beaucoup d'entre nous la foi s'est affaiblie. La vision du Paradis chrétien nous touche moins. Nous dépouillons plus malaisément les sentiments humains même lorsqu'il s'agit de regarder une œuvre d'art. Nous comprenons mieux l'adoration naturelle avec laquelle toute mère contemple l'enfant qui est né d'elle, et qui est la chair de sa chair, que l'extase mystique dans laquelle la Vierge-mère contemple l'enfant-Dieu et s'agenouille devant lui. Une humanité purifiée de toutes ses passions, de toutes ses infirmités physiques ou morales, à genoux ou assise pendant une éternité pour entendre chanter sans fin les louanges de Dieu, ne nous semble presque plus l'humanité. Lorsque nous rêvons d'une autre vie, nous nous la représentons plutôt à la façon des Champs Élysées de Virgile, comme une existence où chacun conserve son caractère, ses goûts, ses préférences, ses faiblesses même, et continue d'être plus noblement ce qu'il a été sur cette terre.

Il n'est pas jusqu'à cette douceur et cette admirable suavité du maître d'Urbin qui ne nous semblent à la longue un peu monotones. Que l'on fasse un pas de plus dans cette voie, et cette douceur va devenir mollesse. La grâce va devenir afféterie et mignardise : à force de repousser la laideur, d'effacer l'accident qui dérange les lignes idéales, de redouter ce qui est rude et brutal, la représentation de la figure humaine va perdre toute vigueur. Le Paradis que l'on veut nous faire adorer sera bientôt tout en cire et en sucre. Ses joies nous paraîtront écœurantes comme un sirop d'orgeat. C'est là que l'Italie arrivera un siècle plus tard avec Sassoferrato et Carlo Maratta. Certes, nous sommes loin de là avec les madones de Raphaël. La décadence italienne, l'influence des dévotions jésuitiques ont eu leur grande part dans cet affadissement de l'art. Mais Raphaël avait certainement ouvert la voie où tant d'autres se sont précipités.

III.

Ce qu'aujourd'hui nous admirons d'abord en Raphaël, c'est la prodigieuse variété de son génie, c'est sa facilité à s'assimiler n'importe quelle qualité aussitôt qu'elle lui a été une fois montrée.

L'artiste est le plus souvent un homme qui a reçu de la nature certains dons rares et brillants, certaines qualités à la fois exceptionnelles et exclusives. Ses mérites et ses défauts forment un tout inséparable : et s'il perdait les derniers, il perdrait les premiers du même coup. C'est pour cela que les grands artistes sont d'ordinaire des critiques si violents et si injustes. Ils obéissent à une fatalité de leur tempérament, comme emprisonnés dans leur génie même; ils ne sont grands que parce que l'équilibre de la nature est rompu en eux et qu'ils ont comme versé tout d'un côté. Les hommes de talent, les artistes médiocres sont, presque toujours, ceux qui étaient bien doués, mais diversement. Ils ont cent qualités, mais aucune portée à ce degré qui impose l'admiration. Ils en ont fait un ensemble honorable et rien de plus; ils sont restés à mi-chemin de tous les sommets.

Raphaël a été dans la peinture l'exception unique. Il a possédé tous les dons, et cependant il n'a pas été médiocre; avec cet équilibre qui fait d'ordinaire les hommes de talent, il a trouvé le moyen d'avoir par-dessus le marché du génie. Il a bu à toutes les sources. L'élève du Pérugin a su comprendre Masaccio et Mantegna; il a profité de Léonard, il a profité des Vénitiens. Venu à Rome, il a appris des anciens, il a appris des modernes. Il est demeuré élève, continuant à acquérir alors même qu'il était le maître admiré et incontesté. Il ne s'est jamais arrêté, ne se trouvant jamais satisfait, tourmenté sans relâche de la passion de l'art autant que de celle de la gloire. Plus haut, plus haut encore! telle n'a cessé d'être sa devise. Le jour où il voit les fresques de la Sixtine, à trente ans passés, il découvre là une forme nouvelle de l'art, une puissance extraordinaire,

PSYCHÉ.

Étude à la sanguine pour la figure de Psyché dans le plafond du Conseil des Dieux; dessin de Raphaël au Musée du Louvre.

et le voilà aussitôt troublé dans sa conscience d'artiste, désireux d'agrandir et d'élargir sa manière. Il entreprend d'accomplir une évolution nouvelle. Il imite de nouveau comme autrefois il avait imité. Il veut acquérir, lui aussi, la vigueur dramatique, la science d'anatomie, la force superbe de son émule ! Nous assistons à ses efforts. La mort l'a surpris au milieu même de cette évolution et ne lui a pas permis de l'achever. Sortait-il de sa voie véritable et s'engageait-il dans une direction fatale, ou bien après quelques tâtonnements, comme ceux de l'*Incendie du Borgo*, eût-il retrouvé l'équilibre de l'*Héliodore* par exemple, avec quelques dons en plus et un génie plus admirable encore puisqu'il eût été plus large ? On pourra sur cette hypothèse discuter à perte de vue. Les morts ne ressuscitent point, et nul ne dira jamais si Raphaël est mort trop tôt pour sa gloire. Mais comment ne pas admirer en lui cet effort persévérant jusqu'au bout, quelle qu'en dût être l'issue ? Quand on considère le chemin parcouru par Raphaël des peintures de Pérouse jusqu'aux fresques de Psyché, en passant par les madones de Florence, les Stances du Vatican, les portraits de Léon X et de Balthazar Castiglione, les Cartons des tapisseries, les dessins des Loges, la *Sainte Cécile*, la *Madone de Saint-Sixte*, la *Vision d'Ézéchiel*, on reste confondu des transformations de son esprit autant que de sa fécondité créatrice. J'ai déjà signalé ce point de vue : il est inutile d'y insister.

Ce qu'aujourd'hui nous admirons encore, ce que nous admirons surtout, et plus même que la souplesse, la variété, la diversité du génie de Raphaël, c'est sa puissance. En célébrant en lui d'abord la douceur, la sérénité, il nous semble qu'on s'est longtemps mépris, qu'on lui a fait injure. Raphaël est un fort entre les forts. Que nous parle-t-on de ses visions angéliques, de sa pureté immaculée, de son dédain de la médiocrité terrestre ? On a trop souvent, depuis trois siècles, dédaigné la matière, parlé d'idéal, perdu de vue la réalité sous prétexte d'aspirations supérieures et des nobles sentiments. On n'a réussi qu'à tout affadir, à faire des corps qui ne sont plus des corps, des couleurs qui ne sont plus des couleurs, qu'à représenter une humanité qui n'est plus l'humanité. On a reproduit, en les abâtardissant de plus en plus, une série de types

conventionnels et faux. Une réaction s'est faite qui était devenue nécessaire. On s'est remis à étudier patiemment le modèle vivant, et, comme toutes les réactions, celle-ci a été poussée jusqu'au bout. Nous nous méfions de l'imagination et de l'idéal, nous en sommes presque venus à les proscrire. Nous n'estimons plus guère que le morceau directement emprunté à la réalité, copié d'après elle, qui nous en rend l'accent juste, l'énergie, la vigueur, la vie, l'exprimât-il avec toute la brutalité, souvent même la vulgarité de l'accident observé.

Cette réaction est venue, et la gloire de Raphaël en a supporté l'épreuve sans pâlir. Cet idéaliste est en même temps le plus robuste des réalistes. L'école qui l'avait formé était une école saine qui marchait dans la bonne voie. Dès son adolescence il avait appris à regarder la nature, il s'était exercé à lutter patiemment avec elle. Durant toute sa vie, même lorsqu'il avait conquis la gloire, même lorsqu'il eût pu le mieux se fier à la fidélité de sa mémoire, même lorsqu'il semblait n'avoir plus rien à apprendre, et que, dans son incessante production, le temps lui manquait le plus pour interroger la nature, il ne cesse pas de s'adresser à elle, il lui revient à toute heure comme au maître dont les leçons sont toujours indispensables. Il gémissait tout le premier, lorsque, comme pour la *Galatée*, le modèle vivant lui faisait défaut.

Nous avons la preuve de cette application dans les croquis dont une petite part seulement est arrivée jusqu'à nous et qui nous paraissent cependant un des plus magnifiques titres de sa gloire. Nous préférons à ses tableaux de chevalet ses fresques plus simples et plus larges; mais ce que nous sommes tentés de préférer même à ses fresques, c'est tout ce que la nature lui a fourni directement. Ce sont ces portraits si robustes, si puissants, où dans la magnificence de l'exécution, à côté des mérites de la peinture et du dessin, c'est l'énergie du type individuel, le caractère moral autant que physique du personnage qui est rendu et qui frappe d'abord; ce sont aussi ces dessins si variés d'attitudes, de mouvements, d'expression, mais toujours d'une justesse d'observation, d'une vérité et d'une vigueur surprenantes. Ils viennent de la nature, ils sont la nature même. On peut mettre les dessins de Raphaël à côté des dessins de

Léonard, de Michel-Ange, de Rembrandt, ces réalistes extraordinaires, et les comparer : ils n'ont rien à redouter de la comparaison.

Et ce qui frappe dans ces dessins, c'est la grandeur aussi bien que la science; c'est la hauteur de l'intelligence avec laquelle l'artiste interprète la nature, la simplicité et la franchise avec lesquelles il saisit aussitôt les lignes essentielles d'une figure et les marque d'une main sûre. Toutes les attaches des membres ou des muscles sont justes, les détails sont indiqués d'un trait net et exact, et pourtant jamais le détail ne fait tort à l'ensemble et ne prend de l'attention plus qu'il n'a le droit d'en prendre. Sa vision, même en face de la réalité complexe, est claire et lumineuse. Intelligence, tel est le premier des dons de Raphaël; c'est l'intelligence qui dirige son œil ; c'est l'intelligence qui conduit sa main. Il abrège et résume tout ce qu'il observe, il saisit d'emblée le trait dominant et caractéristique. Il est un réaliste, mais qui voit mieux et plus distinctement et de plus haut que tant d'autres. Si ce n'est pas là la puissance du génie, où donc est-elle ?

V.

Mais voici l'extraordinaire contraste offert par Raphaël. L'observation patiente de la nature, sans laquelle il n'est pas de véritable artiste, offre pourtant, elle aussi, ses périls; elle court risque de tuer l'imagination, de paralyser la faculté d'invention. Nos peintres en savent quelque chose. Ceux qui composent encore composent suivant des formules toutes faites, des règles d'école, et nous avons pris justement l'horreur de cette rhétorique; ou bien encore ils s'abandonnent au hasard d'une fantaisie désordonnée, et en tombant dans le faux, ils choquent à la fois nos yeux et notre raison. Académiques ou romantiques, dans la peinture aussi bien que dans la littérature, le temps de la faveur des uns et des autres est passé. Nous n'estimons plus que les artistes consciencieux, qui, suivant l'expression à la mode, « font vrai ». Mais si cette conscience

et cette vérité font leur force, elles font aussi leur faiblesse. Nos peintres nous montrent de beaux portraits de superbes études, des fragments de la nature d'une réelle vigueur. S'agit-il de nous présenter un tableau, ils n'y sont plus. Ils sont devenus les esclaves du modèle vivant qui a posé devant eux. Ce qu'ils appellent un tableau, c'est une série de figures dans des attitudes diverses, à des plans différents, qu'ils se sont bornés à transporter sur la toile et à enfermer dans un même cadre. Les morceaux sont bons, solidement exécutés, vivants, si l'on veut, chacun en soi; l'ensemble n'émeut ni n'intéresse, car il ne vit pas. Il eût fallu qu'une pensée créatrice reprît toutes ces figures, les animât, les transformât selon le rôle que chacune a dans l'action. C'est là que commence l'art, car l'art, c'est avant tout une pensée personnelle qui se manifeste et s'affirme. Or cette pensée originale, cette action, presque tous nos contemporains en sont devenus incapables.

Raphaël a regardé la nature comme ils la regardent et, dans cette étude consciencieuse, il n'a rien perdu de sa liberté. Son imagination n'a rien laissé dans les séances devant la table à modèle de sa fécondité ni de sa vigueur. Il reste indépendant dans sa composition, comme si son imagination le conduisait seule, comme s'il reproduisait sur la muraille ou sur la toile un rêve de sa fantaisie. Quand nous comparons ses études et ses peintures, ce qui nous frappe, c'est l'aisance avec laquelle il a su assouplir à l'œuvre qu'il voulait faire, tout ce qu'il empruntait à la réalité. Il marche appuyé sur la nature; mais la nature ne lui a donné ni l'*Héliodore*, ni la *Messe de Bolsène*, ni la *Madone de Foligno*, ni les *Sibylles*. Ces ensembles sont bien à lui, comme tant d'autres, et ce sont ces ensembles d'abord qui nous saisissent.

Un autre danger, et non moins redoutable de l'observation de la réalité, c'est d'étouffer chez l'artiste le sentiment de la Beauté, et c'est lui précisément qui fait l'artiste supérieur. On ne définira jamais la Beauté, et dans quelque formule qu'on essaye de l'emprisonner, elle échappera toujours aux étreintes des formules. Elle aussi est une des formes de l'idéal insaisissable que l'humanité poursuit et qui fait sa gloire et son tourment tout à la fois. Il faut toujours, lorsque l'on parle de la Beauté,

en revenir au langage de Platon. Elle est comme l'apparition d'un monde supérieur et parfait, dont l'âme semble avoir gardé le souvenir, pour lequel elle est faite pourtant, vers lequel elle se sent rappelée, qu'elle s'efforce de retrouver au milieu de toutes les imperfections du monde réel, qui n'est que l'ombre obscure et confuse de l'autre. Quelle joie pure et ineffable elle éprouve lorsque, dégageant cette confusion et cette obscurité, elle parvient à revoir cette pleine lumière, cette admirable harmonie, qui seules la peuvent satisfaire! Elle se sent aussitôt plus grande, plus forte et plus noble. C'est en ce sens que l'antiquité disait que Phidias, en créant son Jupiter d'Olympie, avait ajouté à la religion des hommes.

De cette vision de la Beauté, l'étude patiente de la réalité semble éloigner d'abord plus qu'elle n'en rapproche. La réalité est toujours complexe et confuse. La Beauté sans tache, la Beauté absolue ne s'y manifeste nulle part. Il n'est point, pour nous en tenir aux arts plastiques, de modèle d'une perfection accomplie. Partout l'accident tient une grande place. Il vit, il est réel, il intéresse, il s'impose, lui aussi, et c'est là qu'est le péril. L'effort vers l'idéal qui ne prend pas la nature comme point de départ est d'avance condamné; et, s'il part de la nature, le danger n'est pas moins grand. On court risque de se mettre à adorer jusqu'aux verrues, jusqu'aux difformités et aux déformations. Combien de réalistes sont tombés dans ce piège, combien y sont pris encore! Il est arrivé même que la nature ait joué de pires tours encore, et nous avons vu de notre temps des artistes aussi bien que des écrivains, amenés par la réalité à une véritable dépravation du sentiment de l'idéal, et s'appliquant de bonne foi à substituer dans l'admiration des hommes le culte de la laideur au culte de la beauté.

C'est là ce qui distingue Raphaël entre tous les artistes des temps modernes. Qu'importe le nom de la femme qui a posé dans les compositions de *Psyché*, pour Vénus, pour les Grâces, pour Junon! Qu'importe le nom de la jeune fille qui a posé pour Psyché, de l'adolescent qui a servi de modèle pour l'Amour, du jeune homme qui a servi de modèle à Mercure, ou du vieillard qui a servi de modèle à Jupiter! Ce qui est devant les yeux, c'est Vénus, ce sont les Grâces, c'est Psyché, c'est Junon et

Cérès, c'est Mercure, c'est l'Amour, c'est Jupiter. Tous sont bien des dieux.

Raphaël a été certainement aidé ici par l'esprit de son temps, comme il l'a été pour la vie de ses compositions. Autant la Renaissance italienne aimait la libre imagination, la demandait d'abord à tous les artistes, autant elle leur demandait aussi de lui offrir l'image de la Beauté. Comme la Grèce du temps de Périclès, elle avait l'horreur de la laideur, de la difformité, de la vulgarité. Mais aucun de ses peintres, ni Michel-Ange, ni Léonard, ni Corrège, ni Titien ou Véronèse, n'a, autant que Raphaël, vu au travers de la réalité les types magnifiques de la forme humaine affranchis de l'accident et de l'imperfection. C'est pour cela qu'il a été le plus admiré; c'est pour cela qu'il demeure le plus grand et domine tous ses émules. Aucun peintre d'une autre école ne s'est depuis élevé si haut; et c'est pour cela que tous les vrais artistes ne cessent de répéter, en parlant de lui, le vers de Dante s'adressant à Virgile :

Tu duca, tu signore e tu maestro.

V.

Oui, Raphaël a été un idéaliste. Se plaçant sans cesse en face de la nature, l'étudiant sans cesse, il n'a pas cessé de l'interpréter. Tout est dans la nature essentiellement mobile et varié. Chacun y choisit les modèles à son gré dans l'infinie diversité des formes, et dans chaque modèle chacun, selon son génie, voit ce que ses yeux lui permettent d'y voir, comme par une invincible fatalité. Eh ! qui donc peut se vanter ou de voir la nature exactement telle qu'elle est ou de la voir tout entière? Donnez le même objet à rendre, le même portrait à faire à dix artistes différents, et vous aurez dix œuvres différentes. Là est la grande erreur de ceux qui se déclarent, comme il est de mode aujourd'hui, réalistes ou naturalistes. La photographie seule pourrait se vanter d'être vraiment exacte ; encore, si elle est indifférente, n'est-elle pas exacte pour cela, car

elle déforme toutes les images suivant les lois de l'optique. Sitôt qu'apparaît une intelligence en face de la réalité, même lorsqu'elle prétend ne faire que copier, en dépit d'elle-même, elle interprète toujours. Qu'il appartienne à une école ou à une autre, qui au fond n'est idéaliste? N'est-ce pas un idéal encore que l'idéal du laid? Quand on aurait fait un Olympe nouveau peuplé de monstres hideux, on n'en aurait pas moins refait un Olympe.

L'idéalisme de Raphaël, on peut en quelques mots en marquer les traits essentiels. Raphaël a commencé par être un mystique chretien. Il avait grandi dans la foi catholique profonde et sincère : son âme, naturellement tendre, était faite plus qu'aucune autre pour en goûter et la doctrine de l'Amour et les douces extases et les angéliques visions. Il a dès son enfance habité le Paradis autant que la terre. Ses premiers maîtres étaient animés de la même foi qui l'inspirait. Il n'a eu qu'à entendre les leçons du Pérugin pour s'y abandonner. L'art en sa sérénité n'a fait que développer en lui ce qui était, avec l'éducation première, l'instinct de son âme, sa vocation naturelle. Fils d'une petite cité demeurée en dehors des agitations politiques de l'Italie d'alors, à Florence ni à Rome rien n'est venu le mêler à l'action de son temps, aux luttes ou aux intrigues qui s'engageaient autour de lui. Il a été le spectateur et non l'acteur des nombreuses tragédies contemporaines. Il est demeuré dans la région calme de l'art ; il a comme ignoré la passion, et tout ce que jettent dans les cœurs de désordre, de violence, de déceptions, les passions du combat, les rancunes et les désespoirs de la défaite. Les orages ont passé au-dessus de sa tête sans qu'il s'en aperçût. A l'ombre du Vatican, il avait trouvé, en ce siècle tourmenté, son oasis heureuse et paisible, son abri assuré contre toutes les tempêtes.

Insensiblement son culte se transformait ; il changeait de religion sans, pour ainsi dire, s'en apercevoir. Au contact de l'antiquité, dans cette cité pleine des souvenirs de l'antiquité, pleine aussi de son admiration respectueuse et presque superstitieuse, le mystique chrétien, par l'influence de l'art, devenait chaque jour, de plus en plus et peu à peu, un païen, un disciple de la Grèce. Il remplissait ses yeux, son esprit et

son cœur de la contemplation des formes les plus merveilleuses, de la perfection et de l'harmonie des lignes de la figure humaine ou de l'architecture. Quand il regardait la nature, c'était elle qu'il y cherchait et qu'il y retrouvait. Il allait au delà du mysticisme chrétien de sa jeunesse, et quelque chose pourtant de ce mysticisme subsistait en lui ; un suprême besoin de douceur et de pureté ; une expression céleste qu'il mettait comme involontairement sur ses figures, une vision ineffable de paix, de bonté, de candeur et de grâce.

Qui osera affirmer qu'il s'est trompé, et qu'en voyant dans la nature surtout la Beauté, la paix, la grandeur, la bonté, il ne l'a pas vue de plus haut et avec de meilleurs yeux qu'aucun autre ?

VI.

On peut, sans craindre de diminuer Raphaël, faire la large part de la critique et franchement dire ce qui lui a manqué. Oui, nous aimerions mieux peut-être que, comme Michel-Ange par exemple, au risque d'être moins égal à lui-même, il eût été plus souvent mêlé aux agitations de son temps, qu'il eût partagé davantage les passions de sa génération : il serait moins admirable, mais il nous remuerait davantage peut-être. Il manque toujours quelque chose aux artistes dont l'âme n'a pas été troublée et n'a pas subi le contre-coup des révolutions. Oui, la perfection même de Raphaël, son extraordinaire sérénité, plus d'une fois nous irrite et presque nous agace, comme la perfection continue du vers de Racine. Nous voudrions en lui plus de heurts et plus de tumultes ; un je ne sais quoi qui trahît des combats intérieurs, des luttes, des révoltes. Tout n'est pas paix ici-bas, tout n'est pas harmonie et joie, — tant s'en faut ; et les artistes qui ont traversé et su exprimer les mêlées sauvages de la vie nous semblent plus humains, plus vrais, plus touchants que les autres, peut-être parce qu'ils sont plus à notre portée, plus voisins de nous que les autres.

Raphael Sanzio pinx

Luc Mare sc

LE CONSEIL DES DIEUX
(Plafond du Palais de la Farnesine à Rome)

Imp Ch Chardon

Oui, à ne se placer qu'au point de vue de l'art du peintre, il y a plus d'une réserve à faire sur l'œuvre de Raphaël. Il a trop produit. Il a trop été, dans les dernières années de sa vie, tout à la fois, selon qu'on aimera mieux l'expression, un grand entrepreneur de peintures ou un grand seigneur de l'art, accablé de travaux, distrait par bien des devoirs du monde et bien des plaisirs, ne touchant plus que rarement ses pinceaux, se reposant sur des disciples pour une exécution qui n'est jamais que médiocre si elle n'est de la main du maître ; et ces disciples mêmes, il n'a su les choisir que médiocrement. Même dans les œuvres qui sont bien de sa main , s'il est souvent un bon peintre, il est rarement un peintre supérieur. Personne n'osera dire qu'en choisissant pour sa carrière la peinture il s'est trompé de voie : et cependant il ne prend place comme coloriste ni à côté de Léonard de Vinci, ni à côté de Corrège, ni à côté de Titien ou de Véronèse, ni à côté de Rembrandt ou de Rubens, ni à côté de Velazquez. Il n'a pas toujours la vérité, il n'a que rarement l'harmonie. Le sens délicat des couleurs a fait défaut à son œil ; s'il eût eu ce sentiment plus vif, il se fût moins reposé sur des disciples du soin d'exécuter ses compositions, ou bien il eût choisi d'autres disciples. Il se fût mieux gardé des trahisons d'un Jules Romain ou d'un Rosso.

Il a manqué à Raphaël le sentiment de la Volupté. C'est une chose grave pour la dignité de l'artiste quand ses œuvres émeuvent d'abord les sens ; il n'est pas bon pourtant qu'elles les laissent trop indifférents. L'homme n'est pas une intelligence seulement, il a un corps aussi qui a ses droits et qui réclame sa part. Rien n'égale la grâce et la beauté des figures de Raphaël ; elles charment en même temps qu'elles provoquent l'admiration. Dirai-je ce qui y fait défaut ? Elles ne troublent jamais. Elles sont tellement pures et de formes et d'expression qu'elles ne sauraient éveiller le désir : on demeure devant elles dans l'admiration, dans l'extase, comme devant des êtres supérieurs que l'humanité n'a le droit d'adorer qu'à genoux, dont la possession lui est interdite et serait une manière de sacrilège. Ce frémissement de tout l'être que le spectateur ressent devant la *Joconde* de Léonard, devant l'*Antiope* de Corrège, devant le *Concert champêtre* de Giorgione, devant la *Femme couchée* de

Titien à la Tribune de Florence, aucune des peintures de Raphaël ne le fait éprouver. Une seule fois, peut-être a-t-il exprimé la sensation de la volupté, dans ce portrait de la *Fornarina*, qui est à la galerie Barberini cette œuvre peu agréable à d'autres égards, et qui a tant souffert des injures du temps.

Je voudrais glisser sur un sujet délicat. Quand nous regardons l'Éros mutilé du Vatican qui pourrait bien être de Praxitèle, ou cet Hermès récemment dégagé par les fouilles d'Olympie, qui est sûrement de lui, nous y trouvons, non sans quelque malaise, un écho de ce culte indiscret de la Beauté qui fut le culte de la Grèce antique et que Platon dans son *Banquet* a célébré après Homère et avant Virgile; la beauté équivoque du *Saint Jean* et du *Bacchus* de Léonard de Vinci nous inquiète aussi; nous craignons de nous y trop abandonner. Nous nous livrons en revanche sans réserve à l'émotion de la beauté féminine : la nature elle-même nous y invite au lieu de protester. Il semble que Raphaël n'ait vu partout, dans la représentation des formes humaines, que de belles lignes à admirer, des mouvements harmonieux, des corps où circule, non plus le sang impétueux des fils de la terre, mais seulement l'inaltérable sérénité des Bienheureux ressuscités dans la gloire, étrangers aux tentations comme aux passions.

Passe encore pour les madones chrétiennes; mais nous voudrions plus près de nous au moins les divinités de l'Olympe. Les déesses antiques étaient moins superbes. Vénus ne descendit-elle pas de l'empyrée pour visiter, dans les vallons de l'Ida Anchise, le beau berger? Je sais que beaucoup ont loué précisément ce que je critique ici. On a tout justement célébré entre tous ses mérites la chasteté virginale de Raphaël. On lui a fait une gloire de n'avoir jamais parlé aux sens, d'être demeuré toujours dans la région idéale de l'âme. On s'est passionné pour l'innocence de l'homme aussi bien que pour la noblesse de l'artiste, car le papier souffre toutes les apologies. Étrange éloge cependant de glorifier un homme de n'avoir pas été tout à fait homme, et un artiste de n'avoir pas été tout à fait artiste!

Il faut adresser à Raphaël une critique plus grave. Quelque chose

d'essentiel a manqué à ce génie, à tant d'autres titres si extraordinaire et si complet. Il a fui, comme par une sorte d'horreur invincible, la représentation de la tristesse et de la douleur. Elles existent pourtant, elles ont sur la terre leur grande part. Quelque chose manque, pour l'intelligence du sérieux de la vie, pour la valeur morale, à celui qui ne les a pas senties et comprises, et s'en est détourné chaque fois qu'il les rencontrait sur son chemin. Ni la puissance, ni l'énergie, ni même la violence n'ont fait défaut à Raphaël. Il a été, autant qu'artiste au monde, dramatique dans ses compositions chaque fois que le drame s'est offert à lui. Mais la vue de la souffrance et de la douleur était comme un spectacle qui dépassait ses forces. Il a éprouvé à cet égard la même répugnance que Gœthe après lui a subie ; et ce n'est pas là, chez Gœthe non plus, ce que nous admirons davantage. L'antiquité païenne, que l'on accuse souvent d'impassibilité, avait été plus humaine, tout en faisant dans l'art la plus large place aux visions joyeuses.

Raphaël, ce grand peintre chrétien, n'a pas une seule fois montré sur la croix le Sauveur des hommes, rachetant leurs péchés de son agonie et de son sang. Sa *Déposition de Croix* n'est pas un de ses meilleurs tableaux, et dans ce tableau même on remarque d'abord les mouvements dramatiques et un peu forcés des apôtres soutenant le corps, avant de regarder le Christ lui-même, ou la mère de Jésus abîmée dans sa douleur. On peut faire des réfléxions analogues à propos du *Spasimo* de Madrid, tant célébré et peut-être au delà de son mérite. Ce que dans les mythes sacrés, dans les sujets profanes, Raphaël a surtout recherché, aimé, senti, ce sont les sujets heureux, ceux qui n'offrent à regarder que de belles formes de tous les âges, ceux qui apportent au cœur une émotion douce et souriante. Il a comme volontairement jeté un voile sur toute une moitié de la vie humaine. Ce qu'il ne s'est pas lassé de peindre et de répéter, ce sont les jeunes mères qui sourient à leur enfant, ce sont les enfants qui sourient à leur mère, c'est la joie innocente de l'enfance, c'est la grâce de l'adolescence, c'est la splendeur de la jeunesse, l'épanouissement de la maturité, c'est la force de l'âge viril, c'est la sérénité grave de la vieillesse. Tout ce côté de la vie qui fait nommer la terre la

vallée de larmes, tout ce côté du christianisme, qui en est l'essence même, si plein d'angoisses, de gémissements, de terreurs, d'espérances mystiques fondées sur ces terreurs et ces angoisses mêmes, il semble que Raphaël l'ait comme ignoré. Quel abîme à cet égard entre lui et un Orcagna ou un Luca Signorelli, par exemple !

Était-ce impuissance de sa nature? Était-ce influence de cet épicurisme si commun à cette époque de la Renaissance italienne? Reculait-il, comme tant d'autres, devant ce qui est pénible et douloureux, pour ne regarder que ce qui est fête et joie? Ou bien encore serait-ce qu'il n'avait pu comprendre la souffrance, trop constamment heureux lui-même et n'ayant pas souffert? Que lui eût apporté la vie, s'il eût continué à vivre? Se fût-il trouvé quelque jour en face du deuil, de l'angoisse, du désespoir? Eût-il ce jour-là détourné les yeux encore, ou bien eût-il ajouté à son œuvre cette larme pure, ce sanglot humain, comme il y avait, dès l'aube de la vie, mis le divin sourire? Nul ne pourra le dire; mais tout grand que soit Raphaël, s'il nous montrait cette larme, il nous semblerait plus grand encore.

VII.

Mais, quand on a confessé tout cela, voici où il faut en revenir. Raphaël a vu la beauté, il l'a aimée, il l'a montrée triomphante aux yeux éblouis des hommes. Il a été une belle âme en même temps qu'une admirable intelligence, une imagination incomparable, un œil merveilleux par la vision de l'harmonie et de la proportion aussi bien que de l'énergie de la réalité. Il a placé son idéal plus haut qu'aucun artiste contemporain, qu'aucun des artistes qui ont suivi. Le dernier mot de son œuvre est amour, paix, sérénité, douceur et bonté. Aucun appétit vulgaire, aucun sentiment bas ne semblent l'avoir même effleuré. Après quatre siècles presque écoulés, tous, nous lui devons quelque chose de ce qui est au fond de nos cœurs, à nous autres modernes, de générosité,

d'humanité, de noblesse, d'aspirations vers le vrai, le beau et le bien. Lorsqu'au milieu des passions qui nous agitent, dans ces âpres combats de la vie qui nous épuisent, nous cherchons une heure de trêve, soit pour reposer nos cœurs de la lutte passée, soit pour mieux nous préparer à la lutte prochaine, c'est encore, de toutes les œuvres modernes, une peinture de Raphaël vers laquelle nous allons le plus volontiers ; c'est encore elle qui nous offre le mieux l'image de la paix morale ; c'est elle qui nous fortifie le plus et nous montre le mieux qu'en dépit de toutes les misères de la vie l'homme est une noble créature, faite pour autre chose que pour l'ambition ou le plaisir. Béni soit-il, l'artiste dont les œuvres ont cette vertu bienfaisante, et qui ne cesse d'exercer sur les hommes cette salutaire influence de les rendre meilleurs, de porter plus haut leurs pensées et leurs sentiments, en même temps qu'il les enchante !

Raphaël est le lien de l'antiquité et des temps nouveaux. Cette entreprise de renouer la chaîne brisée un moment par le christianisme, de la vieille humanité grecque et latine et de l'humanité moderne, qui a été l'effort de la Renaissance italienne, il en a été le plus grand et le plus utile ouvrier. Il a réconcilié définitivement, dans le culte de l'Art, dans l'adoration de la Beauté, la religion de l'Olympe et la religion du Golgotha. Hé ! qu'importe que ce soit, en définitive, la vieille religion de l'Olympe qui ait le plus profité de cette réconciliation ! Une seule chose compte ici-bas : le progrès de l'Humanité. Qui donc a servi sa cause plus efficacement que l'artiste dont nous parlons ? La Réforme va venir avec son austérité, son puritanisme, son farouche retour au christianisme primitif, sa haine de l'art, son génie iconoclaste. Raphaël s'est trouvé là, comme à point, pour défendre contre sa doctrine sombre, la forme, la beauté, la grâce, la vie. L'ardeur des sectaires eux-mêmes n'a pu tenir contre son charme. Il les a conquis et subjugués. Aujourd'hui, et grâce à lui plus qu'à tout autre, la victoire de la Renaissance n'est point douteuse. Partout l'étroit esprit du puritanisme, dur et triste, recule vaincu. C'est le génie grec, clair et sain, aussi épris de la grandeur intellectuelle et morale qu'enivré de la joie de la vie, qui mène de nouveau le monde et guide l'humanité dans sa voie

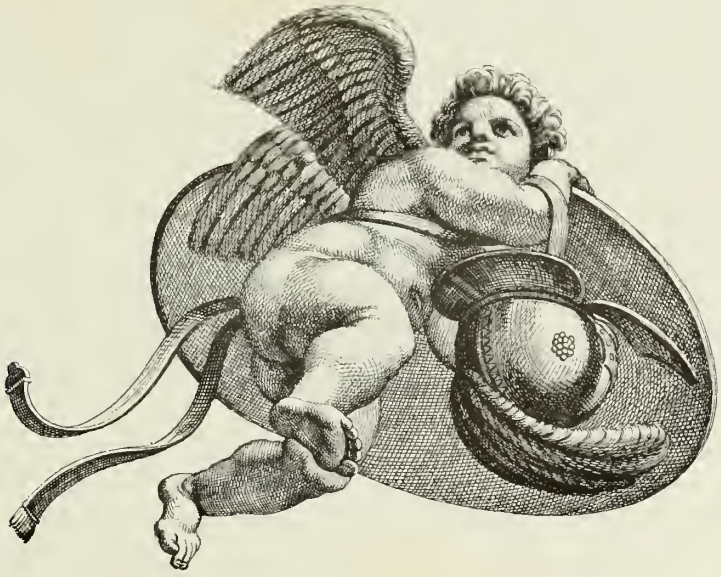
glorieuse. La joie a cessé d'être un péché, la vie n'est plus une incessante tentation, l'humanité n'est plus déchue ; elle marche dans sa force et sa liberté ; mais l'emploi de cette force et la noblesse de cette liberté, c'est de préférer ce qui élève à ce qui abaisse, et sans rien détruire en l'homme de ce qui est humain, de subordonner les appétits à l'intelligence et la matière à l'esprit.

Comme le Nil prend ses eaux aux grands lacs de l'Afrique centrale et les apporte à l'Égypte qu'il féconde, ainsi Raphaël a bu aux sources de l'art antique et a répandu sur les temps modernes leurs bienfaits. Ce qu'il a ajouté de lui-même à cette inspiration saine et forte, c'est une merveilleuse douceur, une tendresse, une pureté, qu'il avait reçues du christianisme, de la doctrine d'amour et de charité, qui, elle aussi, est bien sortie de l'âme humaine et qui conquerra la terre. Sa religion, c'est la religion antique, mais agrandie et plus digne encore du culte des hommes, et parlant aux cœurs avec une plus insinuante éloquence.

Il faut se garder d'imiter Raphaël. Il n'a porté bonheur à aucun de ses imitateurs. L'imitation est la chose funeste, en art plus encore que n'importe où. Imiter Raphaël, quoi qu'on en ait pu dire, n'est pas moins redoutable qu'imiter Michel-Ange, Titien, Rubens ou Rembrandt. Raphaël a été l'homme de son siècle et il a été lui-même. Ainsi doivent faire tous les artistes : être les hommes de leur temps et être eux-mêmes. Il ne faut point essayer de le copier ; il faut s'inspirer de lui, comme lui-même s'est inspiré et des anciens et des maîtres qui l'avaient devancé ou qui ont été ses aînés ou ses émules.

Aucune destinée mortelle n'a été plus douce, ni plus belle, ni plus enviable que la sienne. Être né dans une condition humble et s'élever par son seul mérite à la condition la plus haute, être pris par la fortune et conduit comme par la main sans avoir connu les luttes douloureuses ; n'avoir eu en quelque sorte qu'à se montrer pour triompher ; avoir connu tout jeune la renommée ; avoir aimé d'abord, d'une ardente passion, d'une irrésistible vocation, ce qui trompe le moins, ce qui est le plus digne d'être aimé, l'Art et la Beauté, et ne s'être pas trompé en plaçant si haut son amour ; être aimable naturellement, recherché, estimé, aimé de tous,

connaître de la vie les petites joies, si précieuses, aussi bien que les grandes; s'être donné tout entier au travail et à l'étude; vivre sans cesse parmi les pensées les plus hautes et les visions les plus pures; produire sans relâche dans la force et la fécondité; étonner son siècle et l'honorer; se sentir partout accueilli et comme enveloppé d'un murmure flatteur d'admiration et de respect; n'être point amolli par la prospérité, garder sans cesse en soi le noble tourment du mieux, ne se point satisfaire quand tous les autres sont satisfaits; persévérer dans l'effort et comme n'avoir jamais donné toute sa mesure; apercevoir devant soi, comme sa récompense, un idéal de plus en plus magnifique; laisser enfin de son passage sur la terre un nom qui demeurera grand entre les plus grands : — si le bonheur humain n'est là, où donc est-il? Et, en vérité, quand on a eu cette destinée, qu'importe de mourir à trente-sept ans, puisqu'enfin il faut toujours mourir?



TABLE

DES GRAVURES HORS TEXTE

FRONTISPICE

Pages.

Le Triomphe de Galatée 2

FRESQUES DE LA SALLE DE PSYCHÉ

VOUSSURES

Vénus désigne Psyché aux persécutions de l'Amour 19

L'Amour montre Psyché aux Graces 33

Vénus se plaint a Junon et a Cérès 41

Vénus monte au ciel 49

Vénus implore Jupiter 57

Mercure conduit Psyché dans l'Olympe. 65

Psyché rapporte des Enfers le vase de l'Immortalité. 73

Vénus et Psyché 81

Vénus et Psyché (Étude à la sanguine pour la fresque; dessin de Raphaël au Musée du Louvre.) 87

Jupiter caresse l'Amour 91
Mercure descend du ciel pour publier les ordres de Jupiter. 99

PLAFONDS

Le Banquet des Dieux 107
Psyché (Étude à la sanguine pour la figure de Psyché dans le plafond du Conseil des Dieux; dessin de Raphaël au Musée du Louvre) 115
Le Conseil des Dieux 123

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

INTRODUCTION. 7

CHAPITRE I. Le Peintre. 13

— II. Rome au temps de Raphaël 39

— III. Augustin Chigi 47

— IV. Le Triomphe de Galatéo 60

— V. L'Histoire de Psyché 78

— VI. Jugement sur Raphaël. 108

TABLE DES GRAVURES. 131

A Quantin imprimeur
7 à Paris

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00102 5366